



Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

Coperta

Theodor Pallady, autoportret
cu guler galben
(Colecția Dr. Mircea Iliescu)

Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU
ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU
DAN HĂULICĂ REDACTOR-ȘEF, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT,
GEORGETA HORODINĂ, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA,
ALEXANDRU BACIU SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE.

9

[128]

1971

SUMAR

CINEMA ȘI LITERATURĂ

DAN HĂULICĂ: Veneția, 1971. Între cuvînt și imagine • 3

DYLAN THOMAS

O ZI LÎNGĂ MILK WOOD

Piesă-poem radiofonic, fragmente, în românește de Mircea Bucure scu • 23

LITERATURĂ ȘI EVENIMENT

ANDRÉ MALRAUX

OVIDIU COTRUȘ: De vorbă cu Malraux. — În exclusivitate

Secolul 20 • 57

ANDRÉ MALRAUX: Les chênes qu'on abat, fragmente; Oraisons
funébres, fragmente, în românește de Ovidiu Cotruș • 71

ALBERT CAMUS

ALBERT CAMUS: Moartea fericită, fragmente, roman, în românește
de Ioana Crețulescu • 87

IOANA CREȚULESCU: « La Mort heureuse » sau resurecția solară • 91

JOHANNES BOBROWSKI

Întîlnire, Sfîrșitul nopții de vară, Experiență, Satul Tolmingkehmen, Cuib de pasăre, Sosire, Cîmpia sarmată, Villon, Trestie aromitoare, Pescar de noapte, Trakl, poeme, în românește de Petre Stoica • 96

Propriu-zis, s-a terminat, Scrisoare din America, Intérieur, Legendă lituaniană, Ospățul șoarecilor, proză, în românește de Ion Roman • 103

ION ROMAN: Johannes Bobrowski • 108

ARNOLD WESKER

HORA SĂRUTULUI

Piesă într-un act, pentru televiziune, în românește de Antoaneta Ralian • 113

ANDREI BREZIANU: Arnold Wesker și noi • 132

PIERRE FRANCASTEL

MARCEL CORNU: Moștenirea lui Francastel, în românește de Constanța Basiliade • 136

RADU BOGDAN: Pierre Francastel, o evocare • 141

PIERRE FRANCASTEL: Fragmente antologice, selecție și traducere de Radu Bogdan • 148

O SUTĂ DE ANI DE LA NAȘTERE THEODOR PALLADY

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA: Viziune și construcție • 162

ANATOL MÂNDRESCU: Pallady • 165

Dr. MIRCEA ILIESCU: Amintiri despre pictorul Pallady

PAUL GHERASIM: Întîlnire cu Pallady

— Cu fotografii inedite și reproduceri în culoare —

•

ȘTEFAN DELUREANU: Nicolae Iorga în adunările învățaților lumii • 173

I. IGIROȘIANU: În Suedia, pe urmele Spătarului Miclescu • 177

REVISTA REVISTELOR

O revistă internațională a artelor dramatice și a poeziei: IL DRAMMA (de Dragoș Vrâncianu) • 189

LITERATURA NA ŚWIECIE (de Rodica Ciocan-Ivănescu) • 191



CINEMA ȘI LITERATURĂ

◀ Imagini din filmul DO-DE-SKA-DEN de KUROSAWA
(Festivalul de la Veneția, 1971)
▼



VENEȚIA

ÎNTRE CUVÎNT ȘI IMAGINE

Leul se plimbă rumeniu și marțial, într-un tablou al lui Carpaccio, emblematic, de la Palatul Dogilor. Leul îl însoțește altădată — tot în pictura lui Carpaccio — pe firavul, seninul sfânt Ieronim, făcându-i gardă, calm, pășind lângă el, prin curtea unei mănăstiri: în timp ce călugării gonesc înspăimîntați, din calea lor, cu rantiile fluturînd ca niște cozi de rîndunică; iute urcînd pe treptele unei clădiri, repetitiv și suav, ca niște semne pe o partitură. Zadarnică spaima, am spune, — leul la Veneția este oriunde protector, oricît de gravă i-ar fi apariția; oricît de sus ar triumfa, pe înalțuri de columnă și pe frontispicii. Iar sub mîna bătrînului Tițian, emblema se înfățișează tainic fecundă, radios, ca o mitologie: în vestita, ultima lui Pietà, unde leul străjuie ornamental compoziția, pictorul l-a figurat ca o imagine sublim șovăitoare, între statuar și spectral.

Dar nu odată, în aceste culminante picturi tițianesti, piatra arhitecturilor clasicizante devine asemenea unui vâl mîngietor întins peste lume. Nu odată, înfășurată în aur spectral, arhitectura trofeelor uită duritatea emfazei; se lasă împlînzită, și nu prin ciorchinele figurilor umane care vin să se așeze armonios — la Veronese, bunăoară, — pe schema ei decorativă; ci printr-o lăuntrică și lentă saturare, printr-o somptuoasă consimțire, la un destin vizionar și indicibil. Stăruie parcă, la Tițian, în materia unor asemenea picturi, un aur topit care îndulcește gustul lumii, care face ca piatra să nu apese cu duritate; care face ca personajele din acest San Lorenzo pe rug — pe care-l am sub ochi acum, la Museo Correr, într-o magnifică expoziție de restauri — să alcătuiască, înalt hieratic, o figurație de blînde spectre.

Sînt spectrele unui zenit, nu ale decadenței; acelea care apar și la Tintoretto, în uriașe compoziții, nobil gîlgiind de invenție — invenție de oameni și de spații, la Madonna dell'Orto, la San Giorgio Maggiore. Căci la el, în îndrăzelile sale, spațiul — Cale Lactee, univers terestru sau Eden — țîșnește generos, în neoprite spirălări, după trasee clătinate vast: ai spune, lasso-uri arcuindu-se suprem, zvîrlite de un zeu netemător, peste întinderile lumii. Am în față, la aceeași admirabilă expoziție de la Correr, o pînză a meșterului, o Sfîntă Marie Egiptiacă: vrejul vegetațiilor crește într-o cascadare caligrafică, deasupra scenei biblice un copac se îndoaie ca un havuz; dar tabloul, tot, este o perpetuă izvorire de evenimente spațiale, perimetrul său e turgid de desfășurări spațiale. Cînd spațiul pare rupt, fracturat, e pentru a putea mai bine răsuna de aceste impetuoaase emergențe.

Spectre și măști am întîlnit și în altă amplă expoziție venețiană, deschisă, aceasta, dincolo de fruntariile cetății, spre Udine, la Passariano: în arhitectura fastuoasă a villei, de curînd restaurată, care fusese rezidența dogelui Manin, — ultimul doge. O retrospectivă Tiepolo, — consacrată artistului de geniu care închide arzînd, înalt și giratoriu, ca într-o imensă floare învoaltă, marele ciclu al tradiției italiene: prințul figurilor amețitor, șpumos plutind în spațiu, care a devenit, prin el, un cosmic scrînciob, mătăsos, pulsînd

fulgurant și ironic. Iar din succesiunea imediată a lui Gianbattista Tiepolo, — feciorul cel mare, Giandomenico, prezent și el aici, practică un umorism care, neștiutor, atinge un anume straniu manieristic: cu figuri fluid alungite ca niște umbre nervoase, în Scherzi di fantasia, cu Studii de fluturi, care, parcă, trimit anticipator spre Odilon Redon și chiar Max Ernst; cu o animație jucând labilă, în Capricci, între voios și ricanant; imitând tipuri de exotism rembrandtian, ca să alunece, pu... simțite, către iverosimilul goyesc al unei astfel de apariții: trei adolescenți, în genunchi, zăgheați de un papagal gigantic. Și dacă fantasticul lui Gianbattista Tiepolo iese, de obicei, din spumos, din verva alburilor falcic înfioate, — de pildă în Flagelația, de la San Alvise —, iată-l altădată, într-un tablou mai degrabă ingrat ca invenție, documentar, și arhaizant ca schemă, Consilium in Arena, pregătindu-l totuși pe Goya din ultima fază; pregătind, într-o culoare de o înfinită calitate, priveliștea de spectre hieratice din Consiliul Filipinelor. Spre amurgul ei politic, Veneția își convoca grandoarea și amintirile, parcă spre a conjura destinul, somptuos și inutil.

Dar despre altfel de serbări vreau să vorbesc acum; despre spectacolul pe care l-am avut sub ochi, privind de sus, de lângă Rialto, desfășurarea policrom reglată a zeci de ambarcațiuni, care alcătuiesc o paradă superbă pe ape; regata storică, adunînd echipaje în străvechi costume, ilustrul Bucintoro — în varianta sa din veacul al XVIII-lea, gondole cu amirali și ambasadori — unii, purtători de ișlic, se lasă priviți cu o curiozitate amuzată, ca niște rigizi Mamamouchi. E o defilare incredibilă, acest cortegiu, carnavalesc prin travesti și totuși serios, — urmată de o vie întrecere pe Canal Grande, între ambarcațiuni — gondolini și caorline — mîinate ambiții și aprig, pe un traseu de cîțiva kilometri, înțesat cu lume, care așteaptă acolo, în soare, de lungi ore; păzindu-și locul, spectatori inumerabili, meridional participînd, vivace, la acest rit care se derulează astfel, de 668 de ani, în prima duminică a lui septembrie. Și nu pentru plăcerea turistului, nu pentru a repeta în gol o ceremonie indiferentă; ci — cum spunea un comentator — pentru a inventa, o dată pe an, acest lucru prețios: essere veneziano. O zi, care însă ajunge ca să umele un an, o zi în care cetatea toată să se împărtășească din ceea ce a fost, vreme de veacuri, rațiunea ei adîncă de a exista.

Stă în destinul Veneției sărbătoarea, străinul o simte ineluctabil definitorie, ca o fatalitate. Eram la San Giorgio Maggiore, pe dalele clare, servind drept debarcader, din fața clădirii ideate de Palladio. Din vaporetto coboară un japonez cu mină profesorală și pas precis: se crede o clipă neobservat și — dincolo de reticențele milenare ale rasei — își întinde brațele imprevizibil, parcă s-ar prelungi, astfel răsucit, înspre soare, într-un fel de expansiune retorică și fericită.

Iată de ce îmi pare că Bienala Filmului, desfășurată în peisaj venețian, răspunde și ea unei fatalități luminoase. Îi priește artei — spunea René Clair, aflat aici, la Lido —, și artei filmului mai cu seamă, un anume sărbătoresc. Și festivalurile sînt utile tocmai pentru că fac sensibilă fertilitatea acestui sărbătoresc: dincolo de ceea ce ar părea festivismul obligat al aplauzelor, — mult mai zgîrcite, de obicei, la Veneția, mai flegmatic zgîrcite, decît ne-am închipui.

... Și dincolo de pitorescul recepțiilor, dincolo de ce-i anacronic în divismul contemporan: în ceremonialul aparițiilor minuțios studiate, — erau aici destule prestigii care se așteptau la gesturi idolatre; de la Renata Tebaldi la Ludmila Tcherina și Lollobrigida — cele din urmă, strălucitoare și rigide ca niște idoli intangibili, alături fără să se vadă, descoperindu-se subit la strigătele entuziaste ale fotografiilor, cînd trebuiau să-și zîmbească anume, alăturate într-o imagine. Dar peste ridiculul inerent unor astfel de situații, Veneția a impus, dimpotrivă, apariția scutită de convenții a unor mari actori — de pildă, Dustin Hoffmann, cea mai interesantă dintre noile reputații ale filmului american;

care s-a înfățișat avertizându-i pe organizatori, de la început, că nu vrea să știe de ceremonialul divismului; și declarînd loial că meseria de actor e o meserie ca oricare alta. Sau ca Oliver Reed, protagonistul celui mai discutat dintre filme, Diavolii lui Ken Russell, pe care un cronicar îl saluta cu aceste vorbe: « Che mostro d'attore ! » Într-adevăr, un monstru de putere actoricească, dar o apariție umană destul de incomodă, un bețiv plin de o dură franchețe dar și de incivile ardori. Iar un alt regizor italian, Tinto Brass, răspundea cu gesturi surprinzătoare, de loc ceremonioase, publicului care-i contestase filmul.

Nu știu dacă astfel de intoleranțe întră legitim în modurile de apărare ale creatorilor, pe care-i poate amenința nu doar negația agresivă ci și primejdia de a fi « fagocitați de succes ». Sărbătorească despre care pomeneam nu se reduce, însă, la un conubiu placid, între cinești și opinia spectatorilor. Au fost la Veneția filme, ca prea facilul mélo Smic-Smac-Smoc, al lui Lelouch, întîmpinate cu acerbă, nemiloasă severitate, — în titlurile cronicilor și în opinia cunoscătorilor. Peste inegalitatea contribuțiilor ce s-au confruntat aici, și peste inevitabilul procent de disparitate în reacții, rămînea totuși, — tainic și impalpabil liant — un sărbătorească al luminii și al locului: un nu știu ce solemn, destins și alegru totdeauna. N-avea dreptate Peggy Guggenheim, colecționara, cînd pretindea că la Veneția vii numai ca să mori. Ea însăși o spunea rîzînd, prezentă la întîlnirea dintre arte care e acest Festival.

Sînt instituții, de altminteri, care n-au voie să moară, — dincolo de oboseala eventuală a celor care le întrețin. Festivalul Filmului de la Veneția e în rîndul acestora. Confruntînd deschis variate eforturi, — și concentrîndu-le nimerit în spațiu, mai mult decît Festivalul de la Cannes, cum arăta Clouzot —, închipuind o pozitivă tradiție europeană, el este obligat să treacă peste dificultăți: peste dificultăți uneori artificial dilatate, dintr-o simplă cochetărie a refuzului. Cu riscul, acceptat, al unor imperfecțiuni, Festivalul trebuia să subsiste — aceasta a fost voința scriitorilor și artiștilor care și-au asumat sarcina să-l organizeze; ca un răspuns constructiv la zurbă vehement contestată care-i paralizase ediția precedentă. Pornită, în fine, după multe întîrzieri, modificarea statutelor Bienalei — și anularea anacronismelor care o grevau, Festivalul trebuia perfecționat și nu ucis. Or, cei care clamaseră intratabil — împotriva sistemului însuși al Festivalurilor — deveniseră brusc receptivi față de ispita altor consacrări echivalente; acceptînd să expună la Saõ Paulo dar nu la Veneția, dansînd cu Ursul — care-i emblema altui festival, arătîndu-se curios domoliți în alte împrejurări, țineau numai, neapărat, să facă safari pe seama leului venețian: bătrîna, glorioasă emblema, care însă își scutură acum indocil coama. Parafrazez comentarii italiene, din care respiră satisfacția că a învins, aici, ideea unei continuități responsabile: peste sportul destul de conformist al unor contestații care nu angajează decît verbal. Și trebuia să se întîmple astfel, și Festivalul să fie salvat, tocmai pentru că Veneția e un miracol al continuității, — împotriva căruia s-au mai înverșunat, spectaculos, și alți anarhici destinați, mai toți, să sfîrșească foarte confortabil: futuriști, care cereau să fie nimicit orașul admirațiilor unanime, cel mai desăvîrșit oraș-muzeu din cîte a închipuit istoria: cel mai fragil și totodată cel mai hotărît să dăinuiască.

Era o seară cu un văzduh suav, sunetele se rotunjeau în aer cu o necrezută puritate; ne aflam în Campo San Stefano, la doi pași de Conservatorul lui Benedetto Marcello. Ca într-un tablou fermecător, într-un decor care putea fi un decor de Quattrocento, văzuserăm apărînd deodată, voios exhibîndu-se, maimuțe mici care se hîrjoneau cu cățeluși: ceva din pînza vestită a lui Carpaccio, greșit numită a « Curtezanelor », coborîse în stradă, oameni, parcă fără ocupație, urmăreau, disponibili, petrecerea năzdrăvană. Apoi, în fericita însuflețire a locului, o bandă de tineri cu aspect cuviincios a înconjurat

statuia din mijlocul pieței: tineri venind de pretutindeni, unii din Peru, unii din Spania, alții de aici, de lângă Veneția, de la Padova, și — ciudat, prin hazardul nu știu cărei excursii adunați laolaltă, — cîntau, totuși, împreună, aveau un repertoriu comun, se înțelegeau prompt; și cîntau, cu o fraternitate simplă și paradoxală.

Mi-am adus aminte de vorbele lui Shakespeare despre muzica, din piesa lui care se petrece la Veneția; vorbele rostite într-o noapte, vast răsănind de magice ecouri, de undele memoriei lumii, sfărîmîndu-se în inima noastră, aduse înspre noi de marea poeziei. « Cel ce n-are muzica în sine, cel pe care nu-l mișcă armonia suavă a sonorilor, e copt pentru trădare, furt și perfidie; inteligența lui e mohorită ca și noaptea, năzuințele lui sumbre ca Erebul. Nu te încrede într-un astfel de om. Ascultă muzica ». Sînt versurile — e actul V al Neguțătorului din Veneția, — pe care Kandinsky le așeza la începutul paginilor sale despre puterea spiritualului în artă. Și unde, oare, mai bine decît aici, la Veneția, putem închipui confruntarea, și necesară și fertilă, dintre arte ?

« Ascultă muzica », spunea Shakespeare. Și nu e Shakespeare, la rîndul lui, — el, poetul, — în cel mai frumos roman contemporan despre muzică, propus ca lecție, ca exemplu suprem, unui tînăr compozitor ? În Doctor Faustus, muzicianul Kretzschmer îl ia pe Shakespeare drept supremă paradigmă, cînd vrea să-i sugereze tînărului său elev, uriașa coerență a unui univers. Și tot astfel se întîmplase în existența lui Schönberg; căci maestrul său Mahler avea ca exemplu favorit nu opera unui mare muzician, ci opera lui Dostoievski, a unui scriitor. Grăitoare atmosferă de analogii și relații, — cum le simțim aici răsufierea, sub semnul, sub proaspăta amintire a filmului lui Visconti, superbul film, crepuscular și muzical, pornit de la Thomas Mann, de la faimoasa năvelă numită « Moartea la Veneția » !

Cum facem să nu moară Veneția, și-au pus întrebarea unii dintre intelectualii prezenți aici, cu ocazia Festivalului Filmului. Actualizîndu-i o dimensiune amplu culturală, dincolo de particularitățile care pot interesa perspectiva turistică, mărunță. Iată de ce o dezbatere de o asemenea anvergură, despre Cinema și literatură, a stat în centrul Festivalului. Nu știu dacă distincția lui Giorgio Strehler între « om de structuri » și « om de scenă » — « teatrale » —, poate opera pe vaste suprafețe; dar, în orice caz, acei care au gîndit acest Festival, și acest dialog, care i se vîdește subjacent, s-au vrut în primul rînd « oameni de structuri », capabili să arate că ei cred în cinema ca poezie, și în poezie ca adevăr. Se verifică, acest dialog, în selecția unor filme cu un important nucleu literar: Henry James, de pildă, pentru Vizitatorii nopții, Aldous Huxley pentru Diavolii și mai ales Dylan Thomas, pentru filmul care a constituit întîia proiecție; deschizînd Festivalul cu un omagiu explicit al poeziei. E clar, ideea prezentă în aceste programări, reluată apoi într-o dezbatere teoretică, transcende cochetăria reflexelor livrești, a ghirlandelor aruncate capricios, de la o artă la alta. Nu-i vorba despre o naivă detectare a punctelor de exterioră contiguitate, e vorba despre transferul de energii care poate funcționa în chip fecund de la o artă la alta; despre poezia lumii, în fond, care se poate exprima, rînd pe rînd, cu mijloacele uneia sau alteia dintre arte. « Căci nu numai, timp de secole, poezia a fost, în lumea întreagă, unul din elementele picturii, — scria Malraux în *Les voix du silence*; dar s-a întîmplat ca pictura să fie mijlocul privilegiat al poeziei: Dante mort, Shakespeare încă nenăscut, ce sînt poezii creștinătății, în fața lui Piero della Francesca, a lui Angelico, Botticelli, Piero di Cosimo, Leonardo, Tițian, Michelangelo ? Ce versuri contemporane cu Watteau sînt demne de el ? »

Dar nu numai la nivelul acesta, al culmilor, confruntarea e interesantă și obligatorie: la nivelul la care — credea Diderot —, geniul fiind comparabil doar cu natura, nu-i probezi excelența rămînînd meschin în lăuntru al artei sale. Dar pe întreaga arie a producției artistice, pe măsură ce istoria a instalat niște limitative divergențe, supărătoare în secolul al XIX-lea mai cu seamă, se impune, compensator, nevoia întîlnirilor mai

dese între artiștii diferitelor bresle. Baudelaire a intuit-o, el care visa, între verb și imagine, un spirit de « îndrăcită emulație ». Compensator, și redemptor — așa spune. Căci e condiția care ne salvează de clișeele artisanale în judecata artei: condiția de a privi de sus, capabili de o fecundă surpriză în judecata propriului nostru domeniu. Știu, Apollinaire a putut suscita o asemenea judecată din partea lui Braque: « Il n'entendait rien à la peinture »; adăugînd însă, îndată: « dar ce mult ne iubea ! » Nu contează că nu se pricepea în chip tehnic, contează entuziasmul cu care i-a înconjurat pe tinerii săi prieteni, — cubiști și nu numai cubiști; fervoarea lui curioasă, care a marcat un climat de transformare revoluționară a artei, la începutul secolului XX. Adesea limbajul unei înnoiri s-a tradus prin termeni împrumutați altei arte. De la Delacroix la Wagner, s-a putut ajunge să se vorbească despre « chimie armonică », despre chimie a sunetelor; și apariția lui Wagner n-ar fi fost, poate, de înțeles fără proclamarea puterii muzicale a culorii, mai înainte, de către Delacroix, — dincolo de inteligibilitatea analitică a detaliilor, fără să se fi formulat, de către acest prieten al lui Chopin, idealul unui cromatism care să acționeze ca o putere sintetic integratoare.

Sinteza artelor n-a pierit, ca nostalgie stimulatoare, nici în condițiile contemporane. Există astăzi pictori de avangardă care se angajază să servească explicit mirajele scenei — teatru, dans, operă —, Perilli, care semnează decoruri pentru Scala din Milano, Burri care a lucrat, cu nuda asprime, decorurile și costumele la piesa lui Ignazio Silone, sau Andi Warhol, artistul american, ca a făcut, recent, scenografie pentru baletele lui Mercy Cunningham. În moduri proprii, ei continuă o tradiție mai veche, multiplu ilustrată pe vremea lui Diaghilev. Dar sint, deasemeni, pictori, precum italianul Barucchello, care făcînd film, nu se subordonează cinematografului, — ci caută în el un mod de expresie și un gen plastic. După cum, la rîndul ei, propria lui pictură, presupune incitația și modul de lectură al ecranului; substituit aici cu niște vaste, candido și lúcii suprafețe de aluminiu, pe care vezi parcă născînd inscripții plurilingve și gracile desene: rostind — agasante, aproape ilizibile, și totuși tenace — voința comună de a alcătui un cod, cu semne care să fie alfabet literar și desen totdeodată.

Dar, întorcîndu-ne la Veneția, ce inventivă căutare ne întîmpină în filmele pionierilor, cărora Festivalul le-a consacrat o legitimă retrospectivă ! Ce grație aeriană în expedientele lui Méliès, cît neprevăzut în demersul artistic al acestui om de teatru, care știa să-și alieze sugestii plastice din aria ingenuului — ducînd spre Vameșul Rousseau, dar și spre ilustrațiile lui Robida ! Și iată-l, deasemeni, pe Emile Cohl, autor de desene animate, care la început își prezenta semnele sumbre pe un fond clar; dar i s-a părut, clement, că această claritate alb-intensă a fondului ar violenta, ar orbi spectatorul. Și atunci s-a decis să le prezinte în negativ, astfel încît semnele desenului izvorau ca din mișcarea unei crete albe, pe o copilăroasă, cordială tăbliță. Acest Emile Cohl, care a murit uitat, prin 1938, într-un fel uimitor; căci și-a aprins barba de la pipă, ca într-o fabulă bizar suprealistă: ca într-o ultimă fabulă, pe care și-ar fi inventat-o pentru filmele sale. . .

Și alte retrospectivă au fost instituite anul acesta, la Festivalul de la Veneția, și alte filme au fost prezentate în ideea unui omagiu plin de recunoștință, nu a concursului: John Ford și Marcel Carné, veniți aici pentru a primi un astfel de omagiu, ultimul înfățișîndu-și Asasinii ordinei, un film dezabuzat și răbdător ce pune sub acuzație, în ambianță franceză, angrenajele și complicitățile poliției; Ingmar Bergman apoi, celebrul suedez, care a oferit pelicula sa intitulată The Touch. În fine, o retrospectivă neașteptată este aceea a filmelor lui Max Reinhardt, — primele sale filme, practic neștiute, eclipsate de revenirea sa mult mai tirzie spre ecran, la Hollywood. Într-unul, de prin 1913, Noapte venețiană, cu decenii înainte de a fi turnat Visul unei nopți de vară, apare nu numai

o preocupare de autenticitate a peisajului, care e remarcabilă, dar și un tip semănând curios cu Charlot: Pipistrello — ar fi Liliacul —, cu un an înaintea apariției lui Chaplin, ne face să ne gândim, printr-o stranie anticipație, la sacadarea expresivă, la un întreg stil al mișcării, care avea să fie apanajul marelui englez.

Retrospectivă a filmului german, cu nume ca Max Reinhardt și Paul Wegener, și căutări vizuale de o extremă tensiune onirică și figurativă, ca în Umbrele (din 1923) ale lui Arthur Robinson, secție monografică, închinată documentarului belgian, cu o recentisimă peliculă, între altele, despre pictorul Delvaux și liniștea magică a universului său, — n-am putea enumera toate indiciile unui gust monografic, de rotundă investigație în cheie critică și culturală, care a ordonat programul acestui Festival. Stătea în ideea organizatorilor, în primul rând Gian Luigi Rondi, vice-comisarul care a avut responsabilitatea Festivalului, — să construiască astfel selecția, nu după criteriile convenționale de acuratețe și eficacitate, care dictează, curent, în marile « lansări » de spectacole.

Împotriva iluziei « antologice », a filmului înainte de toate « bine făcut », de o execuție șlefuită însă artizanal opacă, neîncăpătoare pentru angajarea incitantă, pentru asprime și flăcără, — Festivalul și-a propus să promoveze o alegere cultural deschisă. Trebuiau să practice o asemenea dialectică —, și maiuetică — a valorilor, sau să se blocheze într-un exterior rigorism artizanal? Trebuiau — întreabă Rondi — « să refuze aristocratic opere în care, indubitabil, căutarea unui drum nou există, doar pentru că nu-s pînă la capăt reușite? » Să ignore ceea ce aduc ele ca nouă, interesantă propunere, chiar dacă viciată de excese și durități juvenile? « Membrii Comitetului — declara Rondi — sînt destul de buni critici pentru a-și da seama de limitele și defectele operelor pe care le-au ales sau acceptat ».

Ei n-au voit creații ambițioase « antologice », compuse « în vederea » Festivalurilor, ci mai degrabă creații reprezentative, pentru tendințele și căutările de azi: apte, deci, să ofere un material de studiu, de meditație, și nu ocazie pentru o simplă — oricît de răsunătoare — consacrare vedetistică. Dacă au făcut — pentru înțlia oară, după atîția ani de izolare, — să participe China Populară la un Festival european, proiectînd Detășamentul roșu de femei, în prezența ambasadorului Chinei la Roma, dacă au cuprins o geografie spirituală variată, cu 40 de filme din 20 de țări, e tocmai în scopul de a încheia un tablou probant, bogat în indicații fecunde, asupra itinerarelor pe care astăzi le străbate arta filmului. Și dacă o anume disparitate caleidoscopică e inevitabil legată de o asemenea amplă confruntare, — n-o găsim, oare, și în alte opere ce ni se dăruiesc privirii, în această Veneție autumnală? Nu-și compune astuțios, din oglinzi sparte, Enrico Baj — în vasta retrospectivă care i-a fost consacrată la Palazzo Grassi — al său Omagiu către Arcimboldo?

Există praguri inerente, în trecerea de la un orizont spațial la altul, de la o lume de cultură la alta. Există praguri, în recepția experiențelor străine, dincolo de care anume elemente, ireductibil caracteristice, nu « trec », sau nu « trec » decît în timp, foarte lent, — constituindu-le operelor o anume pondere de incomunicabil; pozitivă, pentru că te obligă să le dai asalt, în încercări reînnoite, din unghiuri multiplicat diverse: ca o rezistență care incită, ca o dovadă de bogăție interioară și de tensiune ineșuizabilă.

Dar lîngă acest incomunicabil fertil, care, opunîndu-se în imediat comunicării, îi asigură, de fapt, viitorul, înțilnim — și aici, la Veneția — un altul care nu rezultă din paradoxurile dialectice ale plenitudinii; ci are, sistematic și arbitrar, alura unui voeu de pauvreté. Cu atît mai insuportabilă apare această masochistă voință, cu cît tratarea e mai afectată, — ca în L'humeur vagabonde, un film francez, de Edouard Luntz, — extras deasemeni dintr-un roman. Pretențios « filozofică », intriga filmului reia, de fapt, vechea, banala temă sentimentală din Ottocento, a inadaptabilității, — a june-

lui provincial căzut fără apărare în jungla Parisului. Trouvaille-ul regizorului, destul de monoton, ar sta în aceea că tot personalul masculin al filmului — toți, ispititori sau cinici asupritori ai adolescentului — sînt interpretați de același actor, descoperindu-se reductibili la o singură mască: într-un film, altfel lipsit de îndrăzneți stilizatoare, defini-tocmai printr-un anume lustru monden.

Surpriza, însă, nu e să găsești veleități beckettiene în producții franceze, fie și salo-nard delicvescente, ci să întrezărești umbra lui Beckett, inconfundibila lui umbră, plan-nind asupra unui univers perfect definit, — și distinct, față de experiența europeană: acela al unui creator de o aspră originalitate, niponul Kurosawa. Căci artistul sever al neuitatelor înfruntări de samurai se oprește, în ultimul său film, Do-De-Ska-Den, la coșmarul contemporan al unui bidonville. Un aer rătăcit și absolut în mizerie, o acuitate deloc sentimentală, care împinge sordidul înspre o irațională sfîșiere poetică, — toate aceste note acordă figurația umană cu dezolarea decorului, a perspectivei obturate de metalice deșeuri, a solului sfărîmicios, care se rezolvă într-un fel de bulgări reziduali, — pămîntul însuși apărîndu-ne otrăvit și alterat. Singurul arbore pe care mi-l amintesc acolo, desfrunzit, inverosimil nud, pare o implantație artificială, de scenografie beckett-iană. Nu este cel mai bun Kurosawa, s-a spus; dar este, totuși, Kurosawa. Căci, iată, sub travestiul accentelor beckettiene, transpare adevărul nipon, vechimea codificată a unei lumi care nu se desminte nici în mizerie; stilul, pe care nu-l poate adultera complet nici chiar urîtul, și penibilul hibridității mic-burgeze. Să pomenesc, dintre detalii, delicatețea cu care acești cerșetori apucă fragmentele de pește, cînd mănîncă? Curios, ea ne aduce aminte de paginile lui Roland Barthes, din *L'Empire des signes*: la nivelul unei existențe obiect mîiere, funcționează totuși puterea de semn îndelung decantat a gestului, — exact și destins pînă la gratuitate. Sau delicatețea ca de balerini din gesturile acestor oameni, în scene de moravuri care ar putea fi doar triviale: soțul bețiv, de pildă, care titubează, pipăind solul și pereții, suplu și grimasant, cu nu știu ce aer hilar și simiesc, căutînd să-și repereze locuința și nevasta? Dincolo de incontestabila modernitate a ambianței și a subiectului — scos dintr-un roman contemporan —, întrezărești astfel, în film, niște nebănuite rădăcini. Căci lingă aparent cel mai beckett-ian din personaje, un vagabond care trăiește într-o abstrasă indolență, visînd euforic imaginare arhitecturi, — și comandîndu-și verbal, și aplicat himerica visătorie — iată, nu m-am putut împiedica să evoc un vechi text japonez, I Hojoki, din veacul al XIII-lea. Jurnalul și, ași spune, charta unei renunțări senine, compusă de un poet, Kamo Chomei, care s-a retras de la Curte, în pustnicie, reducîndu-și mereu nevoile și locuința; clă-dindu-și, rînd pe rînd, alta, din ce în ce mai restrînsă. « Pe măsură ce anii mi se împuținează — spune el — mi se îngustează și locuința! Mi-am clădit o altă locui-nță, ca o frunză din urmă, cum un călător își face adăpost pe-o noapte, cum viermele de mătase își țese gogoașa ». Totul e vremelnice, totul se poate desface și muta, — asta e înțelepciunea poetului; dar — ne vine să spunem —, asta va fi și tăria arhitecturii japoneze, care, încă în secolul al XVI-lea, își raționalizase elementele, apelînd la ceea ce ar echivala cu o standardizare de prefabricate: panouri de rogojină și de lemn, uti-lizabile și vertical și orizontal, din care se poate compune, după voie, un spațiu cînd exiguu, cînd mai mare. Și ce ascunde acest nume, Hojoki? El deșteaptă ideea pătra-tului, care ar însemna ho (jo, fiind 3,30 metri; hojo, deci: chilie cu laturile de aceste dimensiuni; iar ki e carte). Pătratul, figură esențială a clasicismului; ne așezăm, deci, în curentul unei gîndiri ce caută, peste efemer, stabilitatea lumii; deci « preromanticul » care s-a schivnicit, pustiindu-se în natură, poartă, în refuzul său, pozitivitatea inerentă arhitecturii.

« Coliba mea, eu mi-am clădit-o numai pentru mine, nu pentru alți oameni, căci în starea de azi a lumii eu nu-mi găsesc tovarăși », spunea mizantropul din ev medi-eval. Aici, în film, există un tovarăș, un copil, și el e cel care adună în sine, în can-

doarea lui, înțelepciunea vieții. El e acela care, spre a-l susține pe vagabond, îl încredințează că viziunile lui există. El, copilul, vede, cu un aer irecuzabil, și spune mereu: « da, e adevărat »; cutare stil din această fragilă, fantasmagorică proiecție de imaginare construcții există, cutare culoare e mai frumoasă decât alta !

Pentru Kamo Chomei, lăuta și harfa, chiar și ele, puteau fi desfăcute, când se muta. Aici, pentru vagabondii lui Kurosawa, nu numai existența oamenilor se reduce la scoica sordid minusculă a unei epave de automobil, unde oamenii stau ghemuiți; dar totul se poate desface și muta în imaginație. În restrângerea aceasta implacabilă a spațiului, funcționează, compensator, o imensă dilatare constructivă: vagabondul și copilul nu visează decât frumoase arhitecturi, diafan sau grandios înălțându-se pe cer, — ca niște feerie havuzuri.

Uimitoare întâlniri, peste spații nu numai peste veacuri, — textul din Chomei, despre care vorbeam, apare într-o carte a lui Sadoveanu, prelucrat într-un « sobor al poveștilor » de la Bradu Strîmb ! « Stranie punte peste cascada anilor ! » exclamă Sadoveanu, căruia mărturia singuratecului nipon de acum opt veacuri îi răsuna fratern, în cuibul său de visare din creierul munților. Asia se interferează cu Europa, complementar și profund, pe niște căi neașteptate. Și nu e, în asemenea interferențe, hazardul unor dezinvolte expediente, precum în unele din filmele zgomotoase ale ultimilor ani, Medeea lui Pasolini, bunăoară; unde Jason, întors din Colchida, se joacă cu copiii lui, în decorul explicit al catedralei de la Pisa; unde Creusa fata regelui, fuge pe lângă zidurile din Campo Santo, în timp ce se aud sunete gîfîitor nipone; iar un soi de cerșetor — parcă am fi în India —, agită, ininteligibil, jeratec, la poalele acestor ziduri clare, — cristalin, definitiv legate de niște înțelesuri romanice ale Europei. Culmea contrasensului, — din palatul fabulei tragice ieși, la Pasolini, pe poarta italiană a Baptisteriului; însă pe ziduri, străjuie stela veche de patru milenii a sumerianului Hammurabi. Verbos, trădat de aplecarea sa tot mai apăsată spre literaturizări abuzive, Pasolini îl pune pe Centaurul Chiron să țină un discurs despre sensul Medeei; dar Centaurul se proiectează pe zidul aceluiași Dom de la Pisa, într-o lumină mată bine reglată, ilustrînd o vizualitate intensă dar dezordonată, necondusă cultural, expusă unei dezinvolturi din ce în ce mai amatoristice.

Numele lui Pasolini a răsunat, la un moment dat, în întunericul sălii de proiecții de la Palazzo del Cinema, la Veneția, când se vedea filmul unui tînăr iranian, Daryush Mehrjui. Un film admirabil, Gav (Vaca), de o tragică simplitate. Dar, spune pe drept cuvînt Giancarlo Vigorelli, « pe o poveste analogă, Pasolini — căruia nu-i neg nimic, nici ca poet, nici ca regizor — s-ar fi rătăcit crunt. Prietenul care în sală l-a numit vroia să spună, poate, și-o voi spune eu, că Pier Paolo Pasolini — « Porcile » stînd indicu —, un film ca acest iranian « Vaca », ar fi rîvnit să-l facă. Dar acum a pierdut acea inocență pe care tînărul persan o are încă în ochi, în sînge, în dulcea și aspra lui nebulă ». O inocență poetică, o grație a imaginației, care rămîne totuși severă, într-o lume care nu se vrea luxuriantă și nici luxurioasă, într-o lume în care asprimile există; unde metamorfoza aleasă de artist, condusă tragic, — făcînd posibilă, dacă vreți, o raportare la prototipul kafkian, dar fără complezență modernistă, — păstrează un sens de gravitate tipic asiatic, L-am întrebat la o conferință de presă, unde regizorul răspundea cu sagacitate, dacă o anume participare chorală a oamenilor, la aventura care se petrece sub ochii lor — acești țărani simțindu-se, toți, direct angajați în nefericirea întîmplată unuia dintre ei, —, dacă această choralitate înseamnă un recurs voit la modurile teatrului. Căci este, uneori, în film, o întîrire ceremonială a reacțiilor, — vorbind, oamenii se lasă spre sol, se așează pe vine, de pildă, întîrziindu-și astfel și cumpănindu-și mai bine răspunsul; este o trecere choral modulată a replicilor, care le face, oricît de gilgiitoare, să se împărtășească dintr-o știință teatrală a verbului. Iranianul a răspuns — reflexiv —, lămurind că nu iubește convenționalul desuet și

făcutul teatrului; dar tinde spre un sens de dignitate și tăcere, care, în chip nobil, este al teatrului.

Și chorală, dar în alt fel, deschisă impurității cotidiene, deschisă pălăvrăgelilor de fiecare zi, este și opera lui Dylan Thomas, *Under Milk Wood*: istoria unei comunități care pornește, poate, de la exemplul lui Edgar Lee Masters, din *Spoon River Anthology*. Acolo era monografia unei așezări, epigramatic reconstituită, din măturările unui cimitir; aici este o monografie explorând direct orizontul celor vii, — viii care se cufundă, însă, în vis, cum s-ar cufunda în moarte; alăturând pregnanța, virulența luminii de zi, virulența ironică și fabuloasă, unei gravități de vast ritual imnic. Căci e un imn, până la urnă, înălțat vieții, această comedie polifonic compusă, ca o cantată; scrisă — cum își propunea Dylan Thomas — «cu simplitate, căldură și comic, cu multă mișcare și varietate de stări sufletești»; făcându-te, «pe multe, variate planuri, prin văz și cuvânt, prin descripție și dialog, prin evocare și parodie, să sfirșești prin a cunoaște țirgușorul, ca și cum i-ai fi unul din locuitori», Țirgușorul mărunț din Țara Galilor, *Llaregyb*, — cum se numea, la început, cantata — în care, în fiecare zi dimineață, o bătrână mai mult decît octogenară «își urlă cerului vîrsta» și nu-i simte povara, căci «pentru ea țirgul e țara făgăduinței, iar pîrîul Dewi este Iordanul»; și nu pentru că bătrîna cumătră ar fi nebulă — explică Dylan, într-o scrisoare; ci pentru că, «simplu, ea crede în paradisul pe pămînt.» Lîngă această imagine a unui Eden, altfel decît evaziv, — concret și solid, ne invită să poposim poetul. Și, lucru interesant, într-una din recităriile pe care a dat-o poemului, încă incomplet, în America, Dylan Thomas susținuse nu numai «vocea recitatorului», dar și aceea a reverendului Ely Jenkins: cel care vestește ca o ciocîrlie dimineața, aducînd, jubilent, ossanele colinei din față, dumbrăvilor, mării și păsărilor.

Damnată biografie, pecetluită vitalitate, aceea a lui Dylan Thomas! Dezordonat și magnific, de o intemperanță care l-a doborât implacabil, Dylan își rigîia abisal versurile, între crunte beții; voind să facă a țîșni în prăbușirea sa, un alai sălbatic și sublim, «un flagel de fîntîni»; și impenitent, crepuscular, — arhanghel tumefiat — «să adreseze cuvîntări spre toți cei care umblă pe pămînt.» «E cel mai mare poet al oamenilor de rînd, al săracilor», — cum Anglia demult n-a mai auzit, declara despre el Andrew Sinclair, regizorul care semnează *Under Milk Wood*.

Studios al istoriei, poet și dramaturg el însuși, autor radiofonic, totul îl designa — pe Sinclair «poate de totdeauna» — să năzuiască acest omagiu. «Problema pe care o punea realizarea filmului era aceea de a lega variile scene cu ritmul versurilor. Le-am imaginat ca și cum ar fi fost tot atîtea unde melodice, care vin să se frîngă de sensibilitatea noastră. Am conceput acest film ca un vis pe care-l hrănisem de copil, pe care l-am purtat mereu în mine». Răspunzînd unei asemenea devoțiuni, care-i un gest de viață, nu doar o alegere intelectuală, — filmul nu se voiește o operă dificilă. Deși Richard Burton căruia îi este încredințată partea poetului, «spune pe tonuri ferme, cu surprinzătoare emfază exactă», lungul text al poemului; astfel încît niciodată imaginea nu încearcă să escamoteze versul. Ba chiar, relatează comentatorii, — Sinclair ar afirma, cu o calmă ostentație, că e mai mult scriitor decît regizor.

Să nu se înșele imensul randament comercial al unora din actorii folosiți în *Under Milk Wood*: Richard Burton, Elisabeth Taylor, Peter O'Toole în rolul orbului căpitan Cat. Dar Dylan scrisese acest poem pentru Burton, pentru vocea lui, în perioada cînd actorul, care se distinsese deja prin admirabilele tensiuni emotive ale talentului său, nu ajunsese încă la culmile popularității mondene de astăzi. Trebuia, pentru BBC, ca poetul să-l secundeze pe Richard Burton. Perspectiva din care e realizat filmul e o perspectivă cultural gravă. Poemul lui Dylan Thomas, *Under Milk Wood*, ultima sa operă, a fost de altminteri publicat pentru întia oară în Italia, în revista «*Botteghe Oscure*», — chiar înainte de a fi căpătat forma completă: pentru ca Radiodifuziunea

italiană să-l premieze în 1954, îndată după moartea poetului. Alegînd pentru deschidere filmul, Festivalul omagia acest capitol italian din existența lui Dylan. Și propunînd un omagiu adus anume poeziei, atrăgea atenția asupra unui tip mai dificil de raporturi între literatură și ecran. Căci s-au făcut, de atîtea ori, filme după piese de teatru, după romane: rare, însă, transpozițiile explicite ale unor texte de poezie presupun, pentru regizor, voința de a făptui congenial, și de a accepta, cu umilință, niște rigori mai stricte.

Cinema și literatură era și tema dezbaterii teoretice care s-a dezvoltat la Fundația Cini, pe insula San Giorgio Maggiore. O dezbateră deschisă cu unele îndoeli din partea poetului Alfonso Gatto, care pornea prin a semnală candoarea intelectuală a unor cineaști, judecînd după filmele lor. Acestor îndoeli le-au răspuns, în apărarea cinematografului, profesorul Bruno Arcurio, Pietro Chiara, și Ettore Paratore, cunoscutul filolog clasicist, care, paradoxal, discuta filmul dintr-un unghi modern: răspuns ținînd să demonstreze că cinematograful are o vastă, inerentă dimensiune culturală. Iar Ugo Spirito a ținut, în zilele Festivalului, în Gazzettino di Venezia, o rubrică de presă intitulată tocmai « Un filozof la cinema ».

O inerentă dimensiune culturală înseamnă, în primul rînd, prezența unei perspective, care să ordoneze nobil lectura imaginilor. Ceea ce lipsea filmului celui mai contestat la Festival, Diavoliul lui Ken Russell, pornit de la romanul lui Huxley, Diavoliul din Loudun, era tocmai aceasta; imaginație puternică, talent promiscuu și dur; dar o violență a imaginației, lipsită de acoperire culturală. Episodul din istoria secolului al XVII-lea înfățișat aici e unul care a maculat dureros fața catolicismului și fizionomia însăși a celui veac: un caz de exorcism desfășurat cu uimitoare abuzuri, dezlănțuind, sub pretextul apărării credinței, un val de aberantă corupție și frenezie sexuală. În loc ca filmul să studieze psihoza colectivă, beția gregară și pericolul implicat în această manipulare interesată a conștiințelor, plăcerea imaginii provocatoare capătă prioritate și, în felul acesta, tot ceea ce este puternic în film se revendică mai mult de la literatura lui Sade, decît de la dimensiunile dramatice ale materiei istorice. « Scenele ciurmei — scria Giancarlo Vigorelli — sînt luate din Sade, nu din Defoe sau din Manzoni, și nici măcar din Boccaccio. Nu e în ele nici o milă, nici o pietate, domnește numai macabru ». Sade — trebuie adăugat, — « citit de obicei în umbra aceluia iarmaroc al sexului care se desfășoară azi la Copenhaga ». Catolicii au protestat — patriarhul Veneției, Centrul Catolic al Cinematografului — împotriva ofenselor aduse credinței: dar filmul, dincolo de valoarea unora din fragmentele sale, și a unor actori, e vulnerabil dintr-o perspectivă mai largă decît aceea confesională. Demascînd fanatismul, riscă să cadă într-o nouă orbire, și în loc să ne ofere o lecție de luciditate, demistificarea se lasă dominată, la rîndul ei, de morbul unei irepresibile violențe.

Cuvîntul e bolnav — pretindea Ugo Spirito, la dezbateră de la San Giorgio Maggiore, bolnav de ambiguitate, de prea multe suprapuneri și metafizici, care s-au încolăcit pe trunchiul său, de-a lungul mileniilor. Să-l însănuțim prin imagine! Imaginea, care nu e esențialmente bolnavă, pentru că prin ea trecem în lumea concreteței, unde piinea e piine, într-adevăr, și roșul e roșu, efectiv. A venit, odată cu era fotografiei timpul acestei tonice însănuțiri. Dar s-a observat în discuție, și se pot aduce o serie de noi argumente, — frenezia imaginii și a vizualului nu-i numai semnul epocii noastre. Antichitatea tirzie — scria Arnold Hauser — se complăcea într-un vizualism desfrînat, totul era arătat prin imagine, cauza în litigiu, la proces, victoria generalului, care intra în triumf: afișul, desenele lămuritoare erau agitate oriunde, se făcea un apel nebănuit de larg la imagine, în dialectica cotidiană a acelei societăți crepusculare. Iar imaginea care se exhibă astăzi în marile afișe publicitare, ca un succedaneu insolent al emblemelor sacre, ca un idol fără memorie, — pentru că este emblema efemerului,

Imagine din filmul DIAVOLII
(Anglia) de Ken Russell

și nu încearcă decît să stimuleze efemerul, în această precară biciuire a gusturilor, ce trebuie stimulate și înlocuite, după mecanica societății de consum —, imaginea poate pretinde, oare, să fie, prin definiție, o sursă de sănătate? Imaginea ne-ar apăra de retorica implicată în cuvînt — pretindea Ugo Spirito; dacă putem să ne apărăm mai bine de demagogia politicianismului decît în urmă cu cîteva decenii, e pentru că astăzi confruntarea vizuală între mobilurile omului politic și între declarațiile sale, — confruntare pe care ne-o îngăduie televiziunea —, funcționează ca un interesant mijloc de verificare. Și, totuși, la cîte diversiuni, la cîte triste operații de adulterare a spiritului, a sufletului contemporan, n-a servit și imaginea? Și n-a căzut mai jos cinematograful decît literatura, arăta Giancarlo Vigorelli — n-a căzut pînă la nivelul incintației pornografice, de la care literatura se abține mai ușor decît filmul? Boala, dealtminteri, are de mult statut estetic, în literatură, de la Nietzsche la Thomas Mann: dar nu preamărim cuvîntul pentru că el poate conține glorios morbidul, ci tocmai pentru că lumina sa poate răscumpăra morbidul.



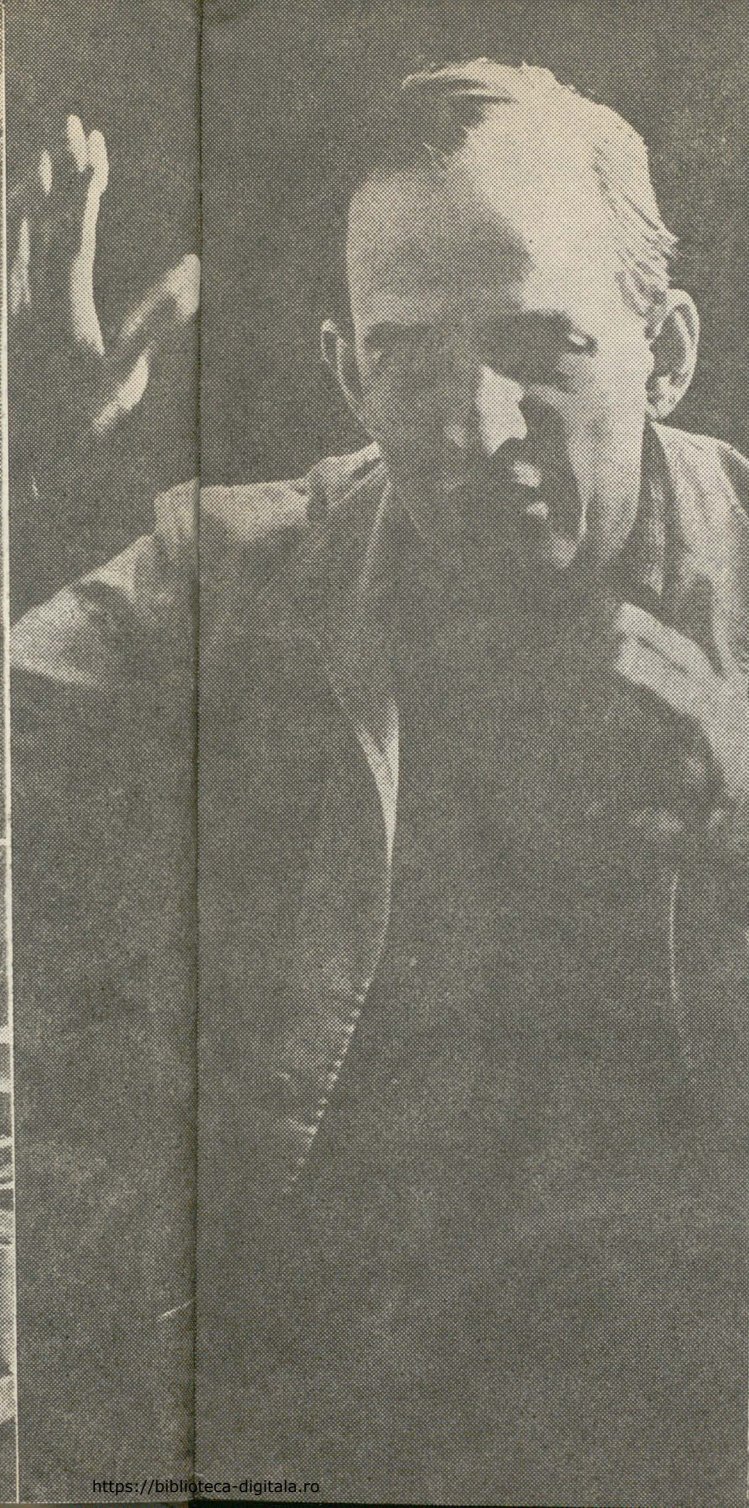
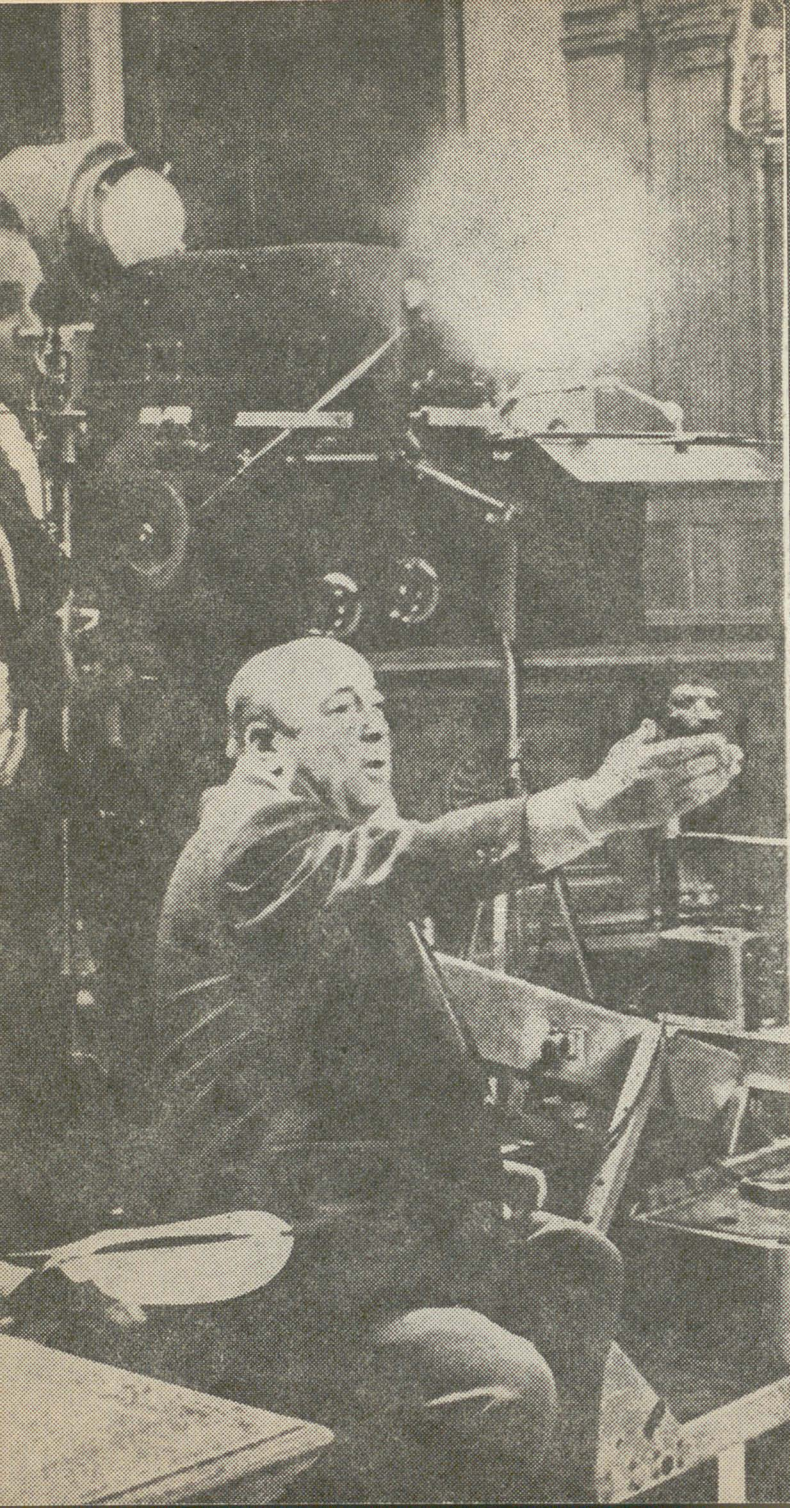
Alții, în dezbateri, profesorul Armando Plebe, de pildă, au semnalat cu dreptate, că tocmai unele din filmele cele mai pretins novatoare din American Free Cinema se caracterizează prin verbiajul impenitent. Înseși distincțiile între cuvânt și între artele spațiale, care ar fi o sănătoasă rezervație a imaginii, — încercând s-o păstreze neatinsă de corupția verbului —, înseși aceste distincții nu mai operează astăzi cu eficacitate. Nu se bizue, de atâtea ori, imaginea din operele plastice, pe o insidioasă complicitate a cuvântului, — în formule jucăuș reversibile, precum acelea care, la Muzeul de Artă Modernă din New-York, bunăoară, propuneau « pictură de citit », și « poeme de văzut »? Nu știu ce obscură, perversă nevoie de a citi, de a străbate docil ceea ce și se dă de citit într-o imagine, te împinge să parcurgi inscripții hilare sau de o insanitate declarată, în lucrări de spirit neo-dadaist. Într-o largă parte a plasticii de astăzi, se vedește o adevărată război a cuvântului. Ostracizat, de aproape un secol, — un secol de luptă pentru autonomia plasticii, de luptă împotriva literarului, ca factor de adulterare a creației —, cuvântul își ia revanșa, se răzbună; dar nu subordonând, de la altitudini intelectuale, plastica, ci dimpotrivă, zdruncinând-o de la subsolul inscripțiilor cu nivel de grafiti, în care cuvântul se reduce la un semnal al insocialului și al elementarului.

O discuție a acestor noi raporturi între cuvânt și imagine ar trebui să aibă în vedere « arta conceptuală », dezvoltată în ultimii ani, de un artist ca japonezul Arakawa, format în mediul american, care are continuatori pe multe meridiane. E arta care încearcă într-un tablou, să înlocuiască vizualul prin elemente scrise, să deseneze o figură din inscripții de felul acesta: « cap », « mină », « fotoliu », — cu o anume epurată eleganță la Arakawa, cu simplă uscăciune provocatoare la alții. Pe unele din aceste lucrări, ale francezului Rancillac — care era prezent într-o expoziție cu veleități de sinteză, intitulată Cincizeci de artiști europeni, distingeai indicații asemănătoare cu acelea de pe lăzile în care se ambalează tablouri; « Haut », « Bas », « Fragile », și o mică, neînsemnată fotografie, care părea să indice conținutul pachetului. Dar ambalajul nu avea nimic îndărătul său. Și altădată, la fel, în alte tablouri de acest fel, te intrigă prezența ca obiect, impresia de ladă cu scinduri grosiere de ambalaj; privitor naiv, își spui că tabloul e acolo, că trebuie să fie acolo, îndărătul inscripției, că nu se poate să nu fie. Or, pictorul mizează tocmai pe golul acestei surprize: care nu e golul sugestiei, venind să umple o așteptare, ci este golul unei decepții, al unei dezmințiri — viclean adusă așteptării privitorului. « Conceptualismul » își revendică drept legitimare, augusta formulă a lui Leonardo, *pittura cosa mentale*: era chiar titlul pieselor de Rancillac despre care vorbeam mai înainte. Dar e ușor de văzut că, într-un astfel de « conceptualism », noționalul, dacă alungă imaginea, se pune în locul ei, în funcție de concret; în loc s-o subordoneze și s-o strălumineze. El, deci, conceptul, se anulează în ipostaza de concept.

Un altfel de conceptualism e, însă, acela pe care ne silim să-l implicăm în percepția artei. Pentru că imaginea ne introduce într-o lume — și subtitlul dezbaterii de la Veneția era acesta, « Lumea imaginilor, imaginea lumii » —; dar nu ne dă cheile acestei lumi. Trebuie să ținem la brâu, spunea Vigorelli, să nu abandonăm inelul acelor vechi, indispensabile instrumente, — al conceptelor, fără de care n-am putea interpreta această materie vizuală, oricât de agresivă. Ne trebuie o cheie interpretativă prin nivel conștiențial, creativ, cheia pe care o oferă cuvântul, pe care o oferă structurile cuvântului, — zestrea de claritate noțională, depusă milenar în aceste structuri.

. . . Mai ales pentru că, — să repetăm cu Picasso, — « C'est beau un artiste qui sait ce qu'il fait ! »



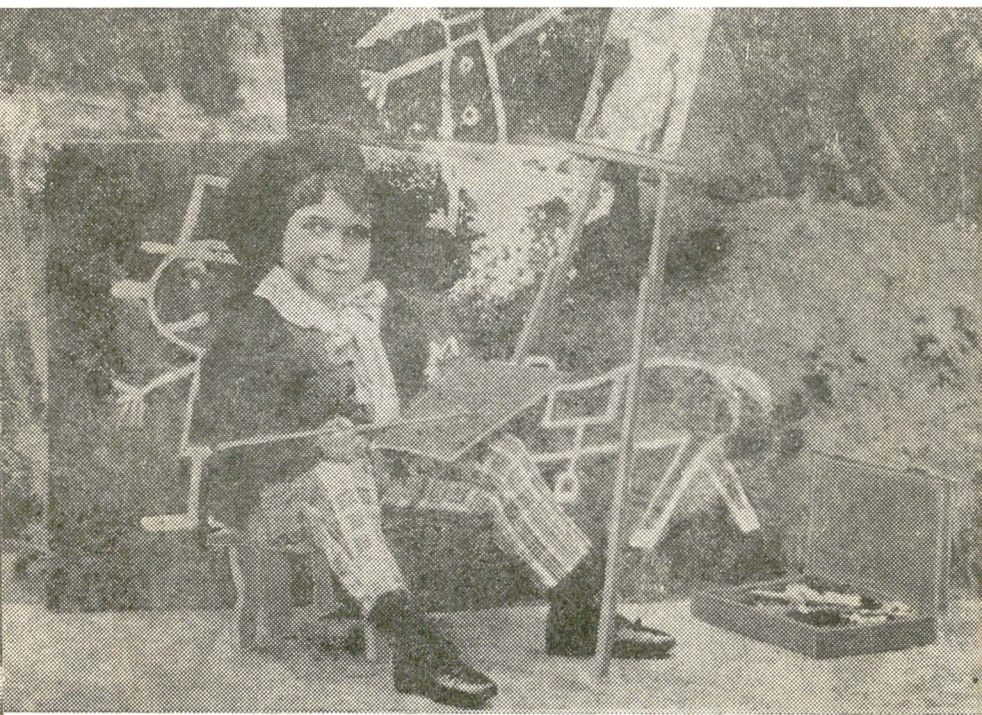


◀ *Marcel Carné*
dirijînd ultimul său film

Ingmar Bergman

Omagiu regizorului
John Ford

Retrospectivă *Georges Méliès* ▼



DYLAN THOMAS

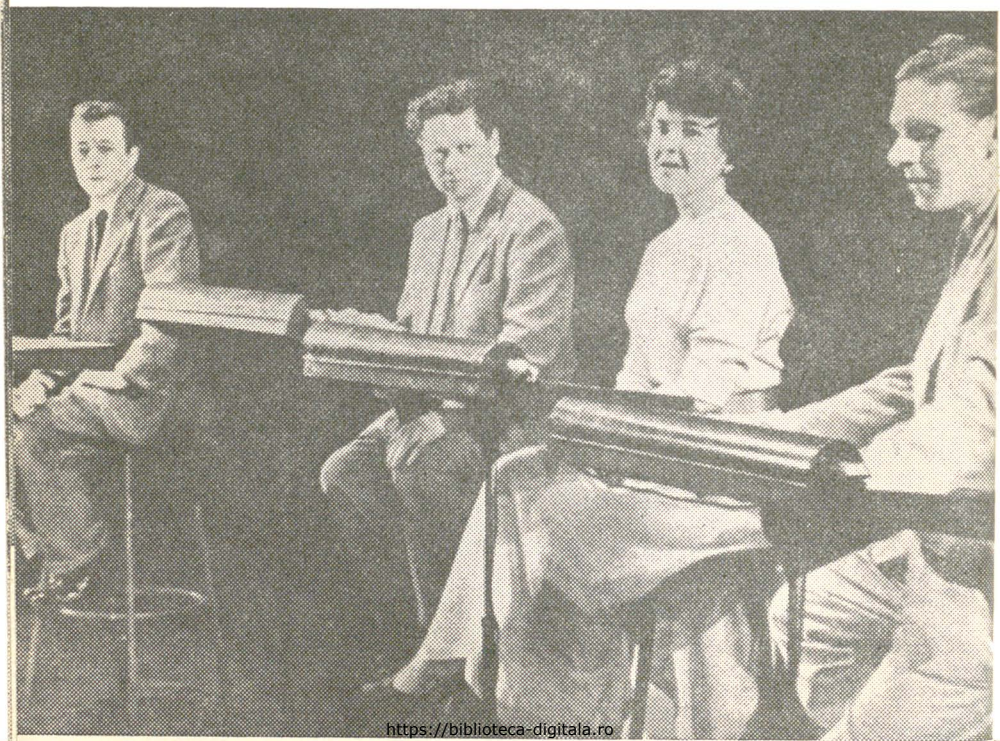
O ZI LÎNGĂ MILK WOOD

PIESĂ RADIOFONICĂ



▲ Richard Burton interpret al filmului „O zi lângă Milk-Wood”

Dylan Thomas împreună cu soterii care au interpretat pe sa „O zi lângă Milk-Wood”, Broadway 1953 ▼



(Liniște)

PRIMA VOCE (foarte scăzut): Să începem cu începutul: E primăvară, noapte fără lună, într-un orașel, noapte fără stele, și neagră ca o biblie, tăcere peste pavajul de prundiș îndesat al străzilor, și păduricea gîrbovită, crîngul curtezanilor și al iepurilor, șchioapătă invizibil către marea negricioasă, brună ca porumba, domoală și smolită, cu brîncuri pentru ambarcații pescărești, negricioasă ca o cioară. Casele sînt oarbe ca niște cîrțițe (deși cîrțițele văd de minune în noaptea asta, prin mușuroaiele lor bosumflate de catifea), orb e și Căpitanul Cat, camuflat pe puntea mijlocie de lîngă cișmeua publică și ceasul municipal, prăvăliile au un aer funerar și Welfare Hall s-a acoperit cu voaluri cernite de văduvă. Acum dorm toți cetățenii acestui oraș somnoros și amorțit.

Sst, dorm pruncii, dorm cultivatorii, pescarii, comercianții și pensionarii, cîrpa-ciul, profesorul, poștașul și birtașul, antreprenorul de pompe funebre și modista, bețivanul, croitorul, pastorul, polițaiul, precupețele de scoici, cu pieleță între degetele picioarelor, și neveste chivernisite. Fetele dorm în așternuturi moi, sau alunecă în vise cu inele și trusouri, cu domnișoare de onoare la braț cu licurici printre stranele pădurii cu sunet de orgă. Pe băieți îi încearcă vise necurate, sau cu ranchuri răsărite în noapte și marea plină cu șalupe de agrement. Și statuile de antracit ale cailor dorm pe cîmp, și vacile în staul, și cîinii în ogrăzi, cu boturile umede; și mîțele moșăie prin cotloane povîrnite sau, cu salturi viclene, sfîșie și țes norul de deasupra acoperișului.

Se aude roua căzînd, și respirația orașului înecat în tăcere. Numai ochii voștri sînt deschiși, pentru a putea vedea orașul negru și înfășurat, dormind buștean, în tihnă. Și numai voi puteți auzi nevăzuta cădere de stele, agitația mărunță, cea mai întunecată de dinaintea zorilor, a mării tuciurii, păscută de rouă și înțesată cu *campulă*, unde *Arethusa*, *Curelw* și *Skylark*, *Zanzibar*, *Rhiannon*, *Rover*, *Zunzibar* și *Star of Wales* se leagănă și zburdă.

Ascultați. Noaptea umblă pe străzi, vîntul, sărat, muzical și domol ca o procesiune, pe *Coronation Street* și *Cockle Row*, se aude iarba crescînd pe *Colina Llaregyb*, cădere de rouă, cădere de stele, rapsodia păsărilor în crîngul *Milk Wood*. Ascultați. E noapte, în capela scundă, friguroasă, psalmodieri cu bonete, broșe, și negru de bombasin, papioane și panglici înnodate din șiret de ghetе, tușesc ca niște capre, sug bomboane de mentă, *Allelujah* moșăie; e noapte în berăria tăcută ca un domino în plin carnaval, noaptea, ca un șoarece înmănușat în mansarda lui *Ocky Lăptarul*, în brutăria lui *Dai Bread* noaptea plutește ca o făină neagră. Noaptea pe *Donkey Street*, în trap domol, cu copitele înfășurate în alge, de-a lungul caldarîmului cu scoici, pe lîngă ghivecele cu ferigi din spatele perdelelor, texte și bibelouri, armonica, sfînta etajeră, acuarele pictate în casă, cîinele de porțelan și prăjiturile pentru ceai în cutia roz de tablă. Noaptea, pășind printre culcușurile pruncilor.

Priviți. Noaptea, chiar ea, șerpuiind discret, regal, printre cireșii de pe Coronation Street, străbătind cimitirul Bethesda cu adieri bandajate și înmănușate, căptușite cu rouă; și se poticnește la Sailors Arms.

Trece timpul. Ascultați. Timpul trece. Acum veniți mai aproape. Numai voi puteți auzi cum dorm casele pe străzi, în noaptea adîncă și sărată, potolită, tapisată cu liniște neagră. Numai voi puteți vedea, în dormitoarele cu storuri trase, pieptenii și jupoanele întinse pe scaune, cămile și cadele, paharele pentru toaleta danturii, SĂ NU pe pereți. și, îngălbenind, veghea păsărească a portretelor de morți. Numai voi puteți vedea și auzi, dincolo de ochii celor cufundați în somn, mișcările și țârmurile, și labirinturile, și culorile și spaimele și curcubeiele și melodiile și dorințele și zborul, și căderea și disperările și oceanele nemărginite ale viselor lor. De unde vă aflați, puteți să le auziți visele.

Căpitanul Cat, cîndva lup de mare, doarme liniștit, în cușeta lui din cabina cea mai bună, chivernisită, căptușită cu scoici și cu sticle, de la Schoner House, și visează despre

A DOUA VOCE: mai rar așa mări ca acelea care scăldau punțile de pe S.S. Kidwelly, propria lui navă, bolborosind peste așternut și un tobogan de meduze îl suge în adîncurile sărate, în bezna lui Davy, unde peștii vin și mușcă, îl devorează pînă la iadese, și cei înecați demult se întorc cu fața spre el.

PRIMUL ÎNECAT: Mă mai ții minte, Căpitane?

CĂPITANUL CAT: Aha, tu ești Williams Dansatorul!

PRIMUL ÎNECAT: Mi-am pierdut pasul la Nantucket.

AL DOILEA ÎNECAT: Mă vezi, Căpitane? un ciolan alb care vorbește? sînt Tom-Fred, ajutorul de fochist... ne-am bucurat o dată de aceeași fată;... o chema domnișoara Probert.

VOCE DE FEMEIE: Rosie, Probert, Duck Lane, treizeci și trel. Hai, băieți, hai, sînt moartă.

AL TREILEA ÎNECAT: Crede-mă, Căpitane, sînt Jonah Jarvis, am ajuns cam rău, dar zău că e nostim.

AL PATRULEA ÎNECAT: Alfred Pomeroy Jones, consilier juridic de navigație, născut la Mumbles, cîntam ca un cînepar, odată te-am încoronat cu o damigeană, eram tatuat cu sirene, aveam o sete de burete, am murit bășicat.

PRIMUL ÎNECAT: Teasta de lingă urechea ta e

AL DOILEA ÎNECAT: Curley Bevan. Spune-i mătuși-mii că eu i-am amanetat ceasul de bronz aurit.

CĂPITANUL CAT: Așa, așa, Curley.

AL DOILEA ÎNECAT: Spune-l ibovnicei mele că nu, niciodată.

AL TREILEA ÎNECAT: N-am făcut niciodată ce spunea, niciodată.

AL PATRULEA ÎNECAT: Ba da, au făcut.

AL CINCILEA ÎNECAT: Și acum cine oare-i mai aduce nuci de cocos, baticuri și papagali lui Owen a mea?

PRIMUL ÎNECAT: Cum e deasupra?

AL DOILEA ÎNECAT: Rom și turtă de alge?

AL TREILEA ÎNECAT: Gagici și prihori?

AL PATRULEA ÎNECAT: Flașnete.

AL CINCILEA ÎNECAT: Clopoțelul lui Ebenzer?

PRIMUL ÎNECAT: Casteală și usturoi?

AL TREILEA ÎNECAT: Barbut în borcan?

AL PATRULEA ÎNECAT: Zer și prepelici?

AL CINCILEA ÎNECAT: Și prunci de legănat?

PRIMUL ÎNECAT: Și rufe pe frînghie?



AL DOILEA ÎNECAT: Și fete bătrîne în culcuș?

AL TREILEA ÎNECAT: Ce mai fac tenorii de la Dowlais?

AL PATRULEA ÎNECAT: Cine mulge vacile la Maesgwyn?

AL CINCILEA ÎNECAT: Și cînd ride, mai face gropițe?

PRIMUL ÎNECAT: Cum mai miroase pătrunjelul?

CĂPITANUL CAT: O, dragii mei morți!

PRIMA VOCE: De unde vă aflați puteți auzi la Cockle Row, în noaptea de primăvară fără lună, o puteți auzi pe domnișoara Price, croitorle de dame și bombonerie, visînd la

A DOUA VOCE: iubitul ei; înalt cît turnul cu ceas al primăriei, coamă de Samson, aurie ca siropul, baston și pantaloni strînși pe gambă, pipă ca un horn încins, voce tunătoare de bas și piept boltit de pinguin, desface scoicile din ochii ca niște lămpi de sudură, și scormonitori peste trupul ei de amantă solitară, căptușit cu sticle de apă fierbinte

DOMNUL EDWARDS: Myfanwy Price!

DOMNIȘOARA PRICE: DL. MOG EDWARDS!

DOMNUL EDWARDS: Sint un postăvar turbat de dragoste. Te iubesc mai mult decît toată flaneleta și calicoul, fitilul de luminare, muselina, pînza de preșuri, stofa de merinos, cretonul, creponul, și poplinul din întreg Salonul de Țesături al acestei lumi. Am venit să te iau în Emporiumul meu de pe colina unde toaletele de schimb fredonează pe sîrme. Aruncă șosetele de culcare și jacheta împletită din lînă galeză, am să-ți încălzesc așternutul ca un reșou, am să stau lîngă tine ca pîinea prăjită de duminică.

DOMNIȘOARA PRICE: Am să-ți împletesc un portmoneu din albastru de nu-mă-uita și bănuții se vor simți ca-n sînul lui Avraam. Am să-ți încălzesc inima la foc, și ai s-o poți strecura sub vestă cînd e închis magazinul.

DOMNUL EDWARDS: Myfanwy, Myfanwy, înainte ca șoarecii să-ți roadă sertarul cel mai de jos, ai vrea să-mi spui

DOMNIȘOARA PRICE: Da, Mog, da, Mog, da, da, da,

DOMNUL EDWARDS: Și toți clopoțeii monetarelor din oraș vor suna pentru nunta noastră (*zgomot de monetare și clopote de biserică*)

PRIMA VOCE: Veniți acum, strecurați-vă prin beznă, veniți pe strada vălurită, întunecată ca oceanul, în noaptea de catran care fereștruieste cu apele mării, către mansarda îmbîcsită, ca o biblie de neagră, de deasupra cizmăriei lui Jack Black, unde, sălbatic de singur, Jack Black doarme într-o cămașă de noapte legată cu elastic la glezne și visează

A DOUA VOCE: că fugărește perechile neobrăzate pe pajiștea lată, inverzită, cu tufe de agrișe, că îi tăvălește pe bețivi în scuipat și rumeguș, că le alungă pe nerușinatele de fetișcane despuiate din coșmarurile lui de trei parale.

JACK BLACK (*tare*): Huo,

Huo

PRIMA VOCE: Evans Moartea, antreprenorul de pompe funebre

A DOUA VOCE: ride în gura mare în somn și își chircește degetele de la picioare, în timp ce se vede trezindu-se cu cincizeci de ani îndărăt, și ce zăpadă groasă pe tășpanul gîștelor din spatele casei; și aleargă pe cîmp, unde maică-sa face plăcinte galeze în zăpadă, și șterpelește un pumn de fulgi și de stafide, și se urcă la loc în pat, să le înfulece reci în așternutul cald, alb, pe cînd maică-sa dănțulește în bucătăria de zăpadă, urlînd după stafidele ei pierdute.

PRIMA VOCE: Și în coșmelia cu ochi roz, chiar lîngă locuința dricarului, acolo doarme în singurătate, cu sforăituri domoale, bolovanul de dl. Waldo, vînător de iepuri, frizer, botanist, doctor veterinar, șarlatan medical — mîinile grășuțe

și rozalii se odihnesc cu palmele în sus pe tivul plăpumii din petice, ghetete negre, dichisite, zac în lighean, pălăria cu calotă atîrnă într-un cui deasupra patului, și sub pernă o sticlă de porter cu lapte și pudding din piine uscată și, picurînd în noapte, visează că

MAMA: Purcelușul ăsta s-a dus la piață
Purcelușul ăsta a rămas acasă
Purcelușul ăsta a mîncat un cotlet fript.
Purcelușul ăsta n-a avut.
Și purcelușul ăsta s-a dus.

UN ȚÎNC: ue, ue, ue, ue,
MAMA: și tot drumul pînă la

NEVASTA (*zbierînd*): Waldo! Wal-do!

DOMNUL WALDO: Da, Blodwen, scumpo.

NEVASTA: O, ce-or să spună vecinele,
Ce-or să spună vecinele...

PRIMA VECINĂ: Biata doamnă Waldo
A DOUA VECINĂ: Ce are de îndurat
PRIMA VECINĂ: N-ar fi trebuit să se mărite niciodată.
A DOUA VECINĂ: Dar n-a avut încotro.
PRIMA VECINĂ: Ca și maică-sa.
A DOUA VECINĂ: Ce mai pricopseală de soț.
PRIMA VECINĂ: Nu-i mai breaz ca taică-său.
A DOUA VECINĂ: Și doar știi cum a isprăvit.
PRIMA VECINĂ: La azil.
A DOUA VECINĂ: Plîngînd după maică-sa.
PRIMA VECINĂ: În fiecare simbătă.
A DOUA VECINĂ: N-are un picior.
PRIMA VECINĂ: Și se ține mai departe.
A DOUA VECINĂ: Cu domnișoara Beattie Morris.
PRIMA VECINĂ: Sus, la cariera de piatră.
A DOUA VECINĂ: Și i-ai văzut plodul?
PRIMA VECINĂ: Nasul lui leit.
A DOUA VECINĂ: O, mi se rupe inima.
PRIMA VECINĂ: Pentru băutură e în stare de orice.
A DOUA VECINĂ: Și-a vîndut pianina.
PRIMA VECINĂ: Și mașina de cusut.
A TREIA VECINĂ: Și cade prin șanțuri.
PRIMA VECINĂ: Stă de vorbă cu felinarele.
A DOUA VECINĂ: Mai mult înjurături.
PRIMA VECINĂ: Cîntă în clo
A DOUA VECINĂ: Biata dna. Waldo
NEVASTA (*printre lacrimi*): ... O, Waldo, Waldo!
DOMNUL WALDO: Taci, dragă, taci. Acum sînt văduvul Waldo.
MAMA (*răcnind*): Waldo, Wal-do!
PUȘTIUL: Da, mămico?
MAMA: Of, ce-or să spună vecinii,
Ce-or să spună vecinii,
A TREIA VECINĂ: Negru ca un horn.
A PATRA VECINĂ: Sună pe la uși.
A TREIA VECINĂ: Sparge geamuri.
A PATRA VECINĂ: Face turte de noroi.

A TREIA VECINĂ: Fără stafide.
A PATRA VECINĂ: Scrie măscări cu creta.
A TREIA VECINĂ: L-am văzut pînă tufişuri
A PATRA VECINĂ: Trăgea chiulul
A TREIA VECINĂ: Să-l trimită la culcare nemîncat.
A PATRA VECINĂ: Să-l dea gogoşl de senna şi să-l încuie pe întuneric.
A TREIA VECINĂ: La şcoala de corecţie cu el.
A PATRA VECINĂ: La şcoala de corecţie cu el.
ÎMPREUNĂ: O lecţie cu papucul la dos!
O ALTĂ MAMĂ (tot răcnind): Waldo, Wal-do! ce faci cu Matti a noastră?
UN PUŞTI: Dă-ne un pupic, Matti Richards.
FETIŢA: Un penny jos.
DOMNUL WALDO: Am numai juma' de penny.
PRIMA FEMEIE: O gură — un penny.
PĂSTORUL: Consimţl s-o iei pe femeia aceasta, Matti Richards
A DOUA FEMEIE: Dulce Prothero
A TREIA FEMEIE: Efiie Bevan
A PATRA FEMEIE: Lil-Craţiţă-de-cocă
A CINEA FEMEIE: Doamna Flusher
SOFIA: Blodwen Bowen
PĂSTORUL: pentru a fi, fir-ar să fie,
soaţa ta prîn căsătorie
BĂIEŢAŞUL (urlînd): Nu, nu, nu!
PRIMA VOCE: Şi acum, în cămaşa de noapte albă ca un iceberg, scrobită sacramental şi vîrită sub virtuozitate aşternuturi arctice, în buduoarul ei dichisit lună, o sfidare a prafului, o poziţie cochetă la boy View, pensiune, tocmai în capătul oraşului, doamna Ogmores-Pritchard, văduvă de două ori, după dl. Ogmores, distribuitor de linoleum, retras din afaceri, şi dl. Pritchard, agenţie de pariuri falimentară, şi isterizată de măturat, şters şi frecat de vocea sapiratorului electric şi vaporii de scherlack antiseptic, înghiţit cu ironie, se foieşte în somnul ei bine clătit, se pomeneşte într-un vis, şi înghlonteşte coastele decedaţilor domni Ogmores şi Pritchard, care o flanchează fantomatic.
DOAMNA OGMORE PRITCHARD: Domnule Ogmores!
Domnule Pritchard,
E timpul să-ţi inhalezi balsamul!
DOMNUL OGMORE: O, doamnă Ogmores.
DOMNUL PRITCHARD: O, doamnă Pritchard
DOAMNA PRITCHARD: Cît de curînd va trebui să vă sculaţi. Spuneţi-mi misiunile voastre, în ordine.
DOMNUL OGMORE: Va trebui să-mi pun pijama în sertarul cu eticheta respectivă.
DOMNUL PRITCHARD: Am să fac baie rece, care-mi prieşte atît de mult.
DOMNUL OGMORE: Trebuie să-mi pun centura flanelată care mă păzeşte de sciatică.
DOMNUL PRITCHARD: Trebuie să mă îmbrac după paravan şi să-mi pun şorţuleţul.
DOMNUL OGMORE: Trebuie să-mi suflu nasul.
DOAMNA OGMORE-PRITCHARD: În grădină, dacă nu te superi.
DOMNUL OGMORE: Într-un şerveţel de hîrtie satinată pe care apoi îl ard.
DOMNUL PRITCHARD: Trebuie să-mi iau sărurile, care sînt prietenul naturii.
DOMNUL OGMORE: Trebuie să fierb apa de băut, pentru a distruge microbii.

DOMNUL PRITCHARD: Trebuie să beau ceaiul de ierburi, care nu conține nici un pic de tanin.

DOMNUL OGMORE: Și un pesmet de cărbune medicinal, care îmi face atât de bine.

DOMNUL PRITCHARD: Eu pot chiar să fumez o pipă de amestec antiastmatic.

DOAMNA OGMORE-PRITCHARD: În magazia de lemne, dacă ești drăguș.

DOMNUL PRITCHARD: Și să deretic în sufragerie și să fac duș canarului.

DOMNUL OGMORE: Trebuie să-mi pun mânușile de cauciuc și să caut pekinezul de purici.

DOMNUL PRITCHARD: Trebuie să șterg de praf obloanele și apoi să le ridic.

DOAMNA OGMORE-PRITCHARD: Și înainte de-a-i da drumul soarelui în casă, fii atent să se șteargă pe picioare.

PRIMA VOCE: Și flica lui Benyon, măcelarul Gossamer Benyon, învățătoare, visînd profund, adulmecă delicat pe sub un hamac în balans, din pene de pui de găină, într-un abator cu perdele de creton și trei piese de mobilă, și găsește, deloc surprinsă, un omuleț pregătit, aspru, cu o coadă stufoasă, făcîndu-i cu ochiul dintr-o mapă cu hîrtii.

GOSSAMER BENYON: În sfîrșit, iubitele

PRIMA VOCE: oftează Gossamer Benyon. Și coada cea stufoasă se bîîie, obraznică și năstrușnică

ORGAN MORGAN: Ajutor

A DOUA VOCE: strigă, Organ Morgan, organistul, în vis.

ORGAN MORGAN: Pe Coronation Street e zarvă și muzica. Nevestele se schimonosesc ca niște giște, și copiii cîntă bucăți din opere. Atila Rees, comisarul de poliție, și-a scos bastonul și ține cadența lîngă cișmea, vacile din Sunday Meadow scot sunete de reni și pe acoperiș la Handel Villa se vede Societatea de Propășire a Femeilor, țopăind în costume de călărie, în bătaia lunii.

PRIMA VOCE: Acolo unde orașul se poticnește în fața mării, domnul și doamna Floyd, precupeți de scolci comestibile, dorm liniștiți ca moartea, zbîrciți, știrbi și pîrliți, ca două bătrîne scrumbii într-o cutie.

Și sus, la Salt Lake, la fermă, domnul Utah Watkins numără, cît e noaptea de lungă, oile cu mutre de neveste, care trec peste îngrăditurile de pe colină, zîmbind și croșetînd și behîind, întocmai ca doamna Utah Watkins.

UTAH WATKINS (*căscînd*): Treizeci și patru, treizeci și cinci, treizeci și șase, patruzeci și opt, optzeci și nouă.

DOAMNA UTAH WATKINS (*behîind*): Prinzi un ochi, sări un ochi.

Prinde două la un loc,

și petreci înnăditura.

PRIMA VOCE: Ocky Lăptarul, înecat în somn pe Cocckle Street, își descarcă donițele cu zer în riul Dewi.

OCKY LĂPTARUL (*în șoaptă*): Prețul n-are nici o importanță.

PRIMA VOCE: Și bocînd ca o înmormîntare

A DOUA VOCE: alături, Cherry Owen, duce la gură un bidon din care nu curge nimic. Îl scutură. Bidonul se preschimbă într-un pește. Cherry bea peștele.

PRIMA VOCE: Atila Rees, comisarul, se rostogolește din pat ca un mort pe întuneric și încă sforăind, își scoate cascheta de sub pat; dar adînc, din zăvorul grădinii doasnice a somnului, o voce mititică murmură.

O VOCE (*în șoaptă*): Mîine dimineață o să-ți pară rău de chestia asta.

PRIMA VOCE: și, hîc, la loc în pat. Cascheta foșnește pe întuneric.

A DOUA VOCE: Willy, Nilly, poștaşul, doarme de-a-n picioarele, umblă paisprezece mile să împartă poșta, așa face în fiecare zi a nopții, și o dăscălește fără milă pe doamna Willy Nilly.

DOAMNA WILLY NILLY: Nu mă cîrpi, profesore, te rog.

A DOUA VOCE: Scîncește nevastă-sa lîngă el, dar a întîrziat la școală în fiecare noapte a căsniciei lor.

PRIMA VOCE: Sindbad Sailors, deasupra bufetului de la Sailors Arms, îmbrățișează perna umedă, al cărei nume secret e Gossamer Benyon.

Un mogul o prinde pe Lilly Smalls în spălătorie.

LILLY SMALLS: Huo, mogulul bătrîn!

A DOUA VOCE: Fiica cea mare a doamnei Rose Cottage, Mae, își jupoaie pielea roz și albă într-un cuptor, într-un turn, într-o peșteră, într-o cascadă, într-o pădure și, crudă ca o ceapă îl așteaptă pe domnul Right, să apară săltînd peste valurile înalte, incandescente ale frunzelor, ca un păstrăv pomădat cu briliantină.

MAE ROSE COTTAGE (*foarte aproape și încetișor, lungind cuvintele*):

Spune-mi Dolores,

Ca în romane

PRIMA VOCE: Singură pînă la moarte, Bessie Bighead, rîndășoica, născută în atelier, mirosind a staul, sforăie gros și horăie într-un culcuș de paie, într-un, pod de la Salt Lake Farm și adună un mănunchi de bănuței, pentru mormîntul lui Gomer Owen, care a sărutat-o o dată, lîngă cocină, cînd nu se uita și n-a mai sărutat-o niciodată după aceea, cînd se uita tot timpul.

Și Inspectorii Cruzimii zboară prin visul doamnei Butcher Benyon, să-l urmărească pe domnul Benyon pentru că vinde

MĂCELARUL BENYON: carne de bufniță, ochi de ciine, mădule de om.

A DOUA VOCE: Dl. Benyon, în șorțul însîngerat de casap, o zbughește pe Coronation Street cu un deget, dar nu al său, în gură. În somnul său viclean, cu fața în sus, pune piedică visului său și

MĂCELARUL BENYON: călare pe un porc, împușcă măruntaie de gîscă.

ORGAN MORGAN (*ascuțit și încet*): Ajutor.

GOSSAMER BENYON (*incetișor*): Dragul meu vulpoi!

PRIMA VOCE: Și în spatele ochilor și secretelor celor care visează, la adăpostul străzilor adormite de legănarea mării, priviți

A DOUA VOCE: trufandale și alandala, biștari și titirezli, pungi și ciolane cenușă și coji și mătreață și unghii tăiate, scuipat și fulgi de zăpadă, și pene lepădate de oase, naufragii și gingirică, scoici și oase de pește, raze de lună și puieți oceanici, pe platouri servite de marea ascunsă.

PRIMA VOCE: Bufnițele sînt la vînătoare. Priviți, una dintre ele, deasupra pietrelor funerare din Bethesda, țipă, planează și prinde un șoarece la capul Hannei Rees, « Mult iubita Soție ». Și pe Coronation street, care — numai voi puteți vedea — e atît de întunecată sub cupola cerului, Reverend Eli Jenkins, poet și pastor se foiește în somnul său adînc de dinspre crăpat de ziuă și visează la

REV-ELI-JENKINS: Eisteddofodau.

A DOUA VOCE: Compune rime încîlcite, pe muzică de crwth și cimpoi galez, cit e noaptea de lungă, în mantia lui druidică, jerpelită, neagră ca o pinză de cort pentru sticlele de bere.

PRIMA VOCE: Dl. Pugh, director de școală, cufundat într-un somn de cițiva stîneni, se prefacă că doarme, spionează vulpește pe sub scufa de noapte și psst fluieră.

DOMNUL PUGH: Crimă!

PRIMA VOCE: Doamna Organ Morgan, băcăneasa, ghemuită cenușiu, ca un hîrciog cu labela la urechi, imploră.

DOAMNA ORGAN MORGAN: Liniște.

A DOUA VOCE: Ea doarme atît de senin, într-un cuib de lînă, și trompeta lui Organ Morgan sforăie lîngă ea nu mai tare ca un păianjen.

PRIMA VOCE: Vine în capot și iese tîrîndu-și saboții de lemn,

MARY ANN SAILORS: din bucătăria pardosită cu pietre de prund, friguroasă și dereticată, cu poze de la Școala de Duminică, pe pereții văruiți și Almanahul Agricultorului atîrnat deasupra jîlțului, și șuncile și cîrligele din tavan și trece pe potecile pavate cu scoici ale grădinii-bucătărie se aplecă pe sub frînghia de rufe a fierturilor și supelor, agățîndu-și șorțul în tufe de coacăze, pe lîngă straturile de fasole ceapă și roșii, care se coc sprijinite de zid, și mai departe, către bătrînul care cîntă la armonică în livadă, se așează pe iarbă lîngă el și cojește mazărea verde, care îi crește prin poala capodului care zvîntă roua.

PRIMA VOCE: Pe Donkey Street, împlănită cu somn, Dai Bread, Polly Garter și Nogood Boyo, și Lordul Taie-Sticlă oștează înaintea zorilor care-și anunță sosirea și visează

DOMNUL BREAD: Haremuri

POLLY GARTER: Plozi

NOGOOD BOYO: Nimic

LORDUL TAIE STICLĂ: Tock, tock, tock, tock, tick, tock, tick, tick.

PRIMA VOCE: Timpul trece. Ascultați cum trece timpul. O buhă zboară acasă peste Bethesda, către capela dintr-un stejar. Și zorile sînt doar la cîteva pași. *(Un sunet de clopot în depărtare, slab reverberat)*

PRIMA VOCE: Rămîneți aici, pe deal. Aceasta e măgura Liaregyb, bătrînă de cînd lumea, înaltă, răcoroasă și verde, și din mijlocul acestui mic cerc de bolovani, care nu e mîna druizilor ci a lui Billy, Billy al doamnei Benyon, se vede întreg orașul, sub ochii voștri, moțîind în prima frîntură a zorilor. Se aud turturelele de pădure, bolnave de dragoste, gungurind în pat. Un cîine latră în somn, la o fermă depărtată. Orașul, în ceața deșteptării, se înfioară ca un lac.

Nu mai mult de cinci sute de suflete populează cele trei străzi bizare și alte cîteva ale laterale strîmte și gospodării risipite care alcătuiesc această mică, prăpădită așezare de țarm care pe bună dreptate poate fi numită o « *baltă a vieții* » ceea ce nu implică nici un fel de dispreț la adresa localnicilor, care își păstrează, pînă în ziua de azi, o pregnantă individualitate. Strada principală, Coronation Street constă, în cea mai mare parte, din case modeste, cu două caturi, dintre care cele mai multe se străduiesc să cîștige un aer întrucîtva vesel spoindu-se în culori vii, și prin folosirea destul de generoasă a tencuielii roz, deși se mai află și cîteva clădiri stil secolul optsprezece, ceva mai pretențioase în ciuda unei stări generale de tristă paragină. Chiar dacă alpinistul, vilegiaturistul, sportivul sau motociclistul nu au motive de atracție, o fire contemplativă ar putea să găsească, dacă e dispusă să-i acorde cîteva ore tihnite, în străzile prunduite și în micul port pescăresc, în cîteva obiceiuri stranii și în conversația « personajelor » locale, cîte ceva din aerul pitoresc vetust care cel mai adesea lipsește în orașele și țărgurile care au ținut pas cu timpul. Despre riul Dewi se spune că ar musti de păstrăvi, dar e foarte îmbîcsit de reziduuri. Unicul loc de devoțiune ecleziastică, împreună cu cimitirul părăginit, nu prezintă nici un interes arhitectonic.

(un cîntat de cocoș)

PRIMA VOCE: Acum regatul cerului se luminează peste măgura noastră verde, în dimineața de primăvară cu ciocîrlii, cucurigu și clopote. (*Note slabe de clopot*)

PRIMA VOCE: Dar cine să fie cel care trage clopotul primăriei, decît Căpitanul Cat, cel orb? Unul după altul, adormiții sînt sunați din somn în dimineața asta, ca în fiecare dimineață. Și în curînd veți zări zăpada ușor suitoare a hornului, pe cînd căpitanul Cat, cu chipiu și cizme de matelot, anunță că a venit ziua de azi, cu sunete puternice de clopot sări din pat.

A DOUA VOCE: Reverendul Eli Jenkins, în Bethesda House, coboară din pat bijbiind după sutană, își piaptănă lins pe spate, părul său cărunt de bard, uită să se spele, coboară scările lipăind în picioarele goale, deschide ușa din față și rămîne în prag, și privind ziua și colina eternă, și auzind spargerea mării și sporovăiala păsărilor, își aduce aminte de propriile versuri, și le spune încetișor către Coronation Street, pustie, care tocmai își ridică storurile.

REVEREND ELI JENKINS:

*Scumpă Gawlia ! Orașe sînt pe lume multe
mai mindre ca al nostru, știi prea bine,
și dealuri mai frumoase și mai-nalte
și lunci cu mult mai de miresme pline.*

*Păduri mai rămuroase, de primăveri mai sfinte
și atît de-mpodobite cu păseri lucitoare
și barzi mai iscușiți ca să le cînte
un imn de slavă în zori de zi cu soare.*

*Pe lingă Cader Iris, cel de furtună ros
sau Moel yr Wyddfe, de i se duse vestea
Carnedd Llewelyn, născut într-un frumos
și Plinlimmon, străvechi de cînd povestea*

*Pe lingă munții unde Riga Arthur stă-n visare
și Penmaenmawr, cu piscul său trufaș
Colina Llaregyb un mușuroi de cîrtiță doar pare
sau un pitic pe ling-un uriaș*

*Pe lingă Sawdde, Lenny, Dee, Dorey
Edw, Eden, Aled, toate
Taff și Towy, atît de largi și liberi
Tyfuant cu ale lui căderi*

*Claerwen, Cleddau, Dulais, Daw,
Ely, Gwili, Ogwr, Nedd
—o, ce mic e al nostru Dewi, doamne,
precum un prunc într-un pătuț de păpuriș*

*Pe lingă Carreg Cennen, Rege al Vremii
al nostru Heron Head ce-ar mai putea să fie
decît o așchie de piatră cu alge presărată
și pentru pescăruși un loc de sihăstrie*

Și doar o jucărie-i Milk Wood
pe lângă Golden Grove, de sub Grongar,
dar fie-mi dat s-aleg. Și, o !
întreaga viață mi-aș petrece, și mai mult

Pe sub copacii noștri hoinărind
sau rătăcind prin Goosegog Lane, Donkey Down
pe Dewi ziua-ntreagă să-l ascult cîntînd.
Și din ăst loc n-aș mai pleca nicicînd.

A DOUA VOCE: Reverend Jenkins închide ușa dinspre stradă. Slujba de dimineață s-a terminat. (*note șterse de clopot*)

PRIMA VOCE: Iată, trezită în sfîrșit de sări-din-pat-puturosule-Polly-pune-ibricul-pe-foc, clopotul primăriei, Lilly Smolls, comoara doamnei Bennyton, coboară scările dintr-un vis de mărire regească, care a zădărit-o toată noaptea, plin de sos, în bezna crîngului Milk Wood, pune ibricul pe grătarul primusului din bucătăria dnei. Bennyton, și se privește în oglinda de bărbierit a domnului Bennyton, de deasupra lavaboului, și vede:

LILY SMALLS: Uf, și ce mai fetișcană!

De unde ai părul ăsta?

L-am luat de la un cotoi

Atunci dă-l îndărăt iubito!

O, dar ce permanent!

De unde ai nasul ăla, Lily?

De la taică-meu, cretino,

Dar l-ai pus pe dos!

O, ce mai trompă!

Uită-te la fața ta!

Ba uită-te tu;

Doar puțin fard, atîta tot

l-ar trebui un voal.

O, ce farmec!

De unde ai zîmbetul ăla, Lil?

Nu te necăji fetișo.

Nu te iubește nimeni.

Așa crezi tu.

Cine-i ăla care te iubește?

Uite că nu-ți spun.

Vino, Lily,

Pe onoarea ta?

Pe.

PRIMA VOCE: Și foarte încet, aproape atingînd cu buzele imaginea ei reflectată, șopotește numele și aburește oglinda de bărbierit.

DOAMNA BENYON (*tare de deasupra*): Lily.

LILY SMALLS: Da, mami.

DOAMNA BENYON: Unde-i ceaiul meu, fetișo?

LILY SMALLS (*incet*): Dar tu cam ce crezi? În coteșul pisicii? (*tare*). Vine mami, vine.

PRIMA VOCE: Dl. Pugh, la School House, peste drum, îi aduce ceaiul doamnei Pugh și șoptește pe scări.

DOMNUL PUGH: Uite arsenicul tău, scumpo.

Și pesmetele de ucis buruieni

Ți-am sugrumat papagalul.

Am scuipat în vase.

Am pus brânză în găurile de șobolani

Uite... (*ușa se crapă*)

ceaiul tău draguț, scumpo.

DOAMNA PUGH: Prea mult zahăr.

DOMNUL PUGH: Dar încă nici nu l-ai gustat.

DOAMNA PUGH: Atunci prea mult lapte. Dl. Jenkins și-a spus poemul?

DOMNUL PUGH: Da, scumpo.

DOAMNA PUGH: Atunci e timpul să mă scol. Dă-mi ochelarii. Nu, nu ochelarii de citit. Vreau să inspectez. Vreau să văd.

A DOUA VOCE: Lily Smalls, comoara, în genunchii ei roșii, spală prima treaptă dinspre stradă.

DOAMNA PUGH: Și-a virît rochia în nădragi — o, pacostea!

A DOUA VOCE: Atilia Rees, spătos ca un bivoli, ghetee imense, se năpustește din Vila Cătușa, într-un iureș stacojiu de taur, sub cascheta umedă poartă sprâncene negre

DOAMNA PUGH: Se duce s-o aresteze pe Polly Garter, ascultă ce-ți spun

DOMNUL PUGH: Ce ce, scumpo?

DOAMNA PUGH: Pentru că face plozi

A DOUA VOCE: ...și orbecăie spre țărnișă, să vadă dacă marea mai e la locul ei.

PRIMA VOCE: Mary Ann Sailors deschide fereastra de deasupra cîrciumii, și strigă spre cer

MARY ANN SAILORS: am optzeci și cinci de ani, trei luni și o zi!

DOAMNA PUGH: Ce-i al ei, i-al ei, nu dă greș niciodată.

PRIMA VOCE: Orgon Morgan, la fereastra dormitorului, cîntînd pe strunele per-vazului pentru pescărușii dimineții, precupeți de pește care, despicînd, Donkey Street, observă

DAI BREAD: Pe mine, Dai Bread, zorind spre brutărie, de abia am apucat să-mi vir cămașa în nădragi, să-mi închei jiletca, — bing, sare un nasture de ce nu i-or fi cosînd ca lumea, vreme de mîncare nici vorbă, nimic de mîncare, așa mai zic și eu, neveste

DOAMNA DAI BREAD I: Eu, doamna Dai Bread I, cu căciuliță și șal, și fără corset, ce bine-i să te simți bine, tropăi pe caldarîm, mă duc să deranjez o vecină. O, doamna Sarah, ai cumva o jîmblă în plus, dragă? Dai Bread a uitat pîinea. Ce dimi-neală superbă! Cum stai cu fierturile? Ce vești bune să mai fie, — dar zău că-i bine să stai jos. Păi, doamnă Sarah

DOAMNA DAI BREAD II: Eu, doamna Dai Bread II, țigancă sadea într-un jupon de mătase purpurie, pînă deasupra genunchilor, genunchii mei dragălași și jechoși, priviți-mi trupul, negru ca mura, prin jupon, pantofi cu tocuri înalte dar fără un toc un pieptăn din carapace de țestoasă, în părul meu negru, lins, lucios, pur și simplu nimic altceva decît o dîră de parfum, lăfăindu-se bălțată în prag — am să vă ghicesc norocul în frunze de ceai, mă rățoiesc la razele de soare, îmi aprind pipa.

LORDUL CUT-GLASS: Eu, lordul Taie-Sticlă, într-un surtuc care-l purta pe vremuri Eli Jenkins și o pereche de pantaloni de poștaș de la Bethesda Jumble, mă reped pînă afară să vărs lăturile — marș, Rover! — și pe urmă fugе înapoi, înăuntru, tick, tock, trock, tock,

NOGOOD BOYO: Eu, Nogood Boyo, pus pe șotii în spălătorie.

DOMNIȘOARA PRICE: Eu, domnișoara Price, în nostimul meu capot cu imprimeuri, fără pereche la întinsul rufelor, îndemînată precum un sfredeluș, și apoi lipa-lipa, îndărăt la oul din ibricul cu capac, cleștișorul de piine prăjită, prăjitura cu prune și aluatul frămîntat cu unt.

POLLY GARTER: Eu Polly Garter, sub frînghla de rufe, în grădină, alăptînd drăgălușul meu nou-născut. În grădina noastră nu crește nimic, în afară de rufe. Și plozi. Și de pe unde sînt tații lor, scumpeteo? Hăt, departe, de peste văi și dealuri. Și acum îți ridici ochișorii la mine. Știu la ce te gîndești flință mititică de lapte: Ești bună atît cît trebuie, și nimic mai mult, și mie asta îmi ajunge, îți spui. O, doamne, nu e viața asta un lucru groaznic? (un acord, prelung, coborît, de corzi)

PRIMA VOCE: Acum tigăile scuipă, ibricele și pisicile mîriie în bucătărie. Orașul miroase a iarbă-de-mare și mic dejun tot drumul de la Bay View, unde doamna Ogmorе Pritchard, în capot și turban. Și o mătură enormă pentru agățat praful, ciugulește din piinea nedospită și soarbe ceai din coji de lămîie, — pînă la Bottom Cottage, unde domnul Waldo, în pălărie cu calotă și babețică, înfulecă tocană și kipper și sugе din sticla cu bulion. Mary Ann Sailors

MARY ANN SAILOR: laudă pe Cel de Sus, pentru că a lăsat porridge pe pămînt.

PRIMA VOCE: Dl. Pugh

DOMNUL PUGH: își amintește de sticla pisată, în timp ce-și învîrte omleta

PRIMA VOCE: Doamna Pugh

DOAMNA PUGH: necăjește solnița

WILLY NILLY: Lasă baltă ultima găleată de ceai negru sălcu și se repede, crăcănăt, în ograda din spate, unde găinile se frămîntă și se vaită pentru resturile lor de piine muiată în ceai

PRIMA VOCE: Doamna Willy Nilly

DOAMNA WILLY NILLY: plină ochi cu ceai, pînă la bărbia gușată, clocește și clocotește peste ibricele de pe cuptorul încins pregătind aburii pentru dezlipit plicurile

PRIMA VOCE: Reverendul Eli Jenkins

REVEREND ELI JENKINS: găsește o rimă și își înmoaie tocul în cacao

PRIMA VOCE: Lordul Cut-Glass, în bucătăria plină de tic-tacuri

LORDUL CUT-GLASS: aleargă în neștire de la un ceasornic la altul, cu o legătură de chei de ceasuri într-o mină și cu un cap de pește în cealaltă.

PRIMA VOCE: Căpitanul Cat, în galera sa

CĂPITANUL CAT: orb și cu miini atît de sensibile, își savurează puieții de somon.

PRIMA VOCE: Domnul și Doamna. Cherry Oven, în odaia lor din Donkey Street, care e dormitor, sufragerie, bucătărie și cămară în același timp, stau în jurul cinei de noaptea trecută, cu ceapă fiartă în paltoane și tocană de cartofi și coji de șuncă și oase.

DOAMNA CHERRY OWEN: Vezi pata aia pe perete de lîngă portretul mătușii Blossom? Acolo ai aruncat tu cu sago (Cherry Owen rîde amuzat)

DOAMNA CHERRY OWEN: Era cît pe aci să mă nimeresc pe mine.

CHERRY OWEN: Și nici pe mătușă-sa Blossom n-o nimeresc niciodată.

DOAMNA CHERRY OWEN: Îți mai amintești ceva de azi noapte? Te-ai rostogolit pe ușă, băiete, beat ca un diacon, cu o căldare cît toate zilele, cu niște apă înăuntru,

și un coș, de nuiele, din ăla de pește, plin cu sticle de bere, și te-ai uitat la mine și ai spus: « Dumnezeu s-a-ntors acasă! », așa ai spus, și pe urmă te-ai prăvălit peste găleată, dădeai din mîini și din picioare și zbierai și dușumeaua se umpluse de țipari și sticle.

CHERRY OWEN: M-am rănit?

DOAMNA CHERRY OWEN: Și pe urmă ți-ai dat jos nădragii și ai spus. « Care ai chef de o cafteală? » O, cimpanzeu bătrîn! »

CHERRY OWEN: Dă-mi un pupic.

DOAMNA CHERRY OWEN: După care ai cîntat « Piinea Cerurilor », tenor și bas,

CHERRY OWEN: întotdeauna cînt « Piinea Cerurilor »

DOAMNA CHERRY OWEN: Și după aia ai încins un dans pe masă.

CHERRY OWEN: Nu zău?

DOAMNA CHERRY OWEN: Să mor de n-a fost așa?

CHERRY OWEN: Și după aia ce am mai făcut?

DOAMNA CHERRY OWEN: După aia ai plîns ca un mucos, și spuneai că ești un sărman orfan bețiv, fără nici un adăpost în afară de mormînt.

CHERRY OWEN: Și după aia ce am mai făcut, scumpa mea?

DOAMNA CHERRY OWEN: După aia ai dansat din nou pe masă, ca de la început, și spuneai că ești regele Solomon Owen și eu sînt doamna. Sheba a ta

CHERRY OWEN (*incetîșor*): Și pe urmă?

DOAMNA CHERRY OWEN: Pe urmă te-am vîrît în pat și ai sforăit ca un alambic. (*Domnul și Doamna Owen rîd împreună amuzați*)

PRIMA VOCE: Dinspre măcelăria Benyon, pe Coronation Street, mirosul de ficat prăjit se furișează cu respirație de ceapă. Și ascultați! În sufrageria întunecoasă din spatele prăvăliei, domnul și doamna Benyon, asistați de comoara lor, își savurează printre îmbucături, zarva lor de fiecare zi și doamna Benyon strecoară bucățile cele mai suculente pe sub fața de masă cu ciucuri, pentru pisica ei: cea grăsană (*Pisica mîrîie*)

DOAMNA BENYON: Îi place ficatul, Ben.

DOMNUL BENYON: Așa se și cuvine, Bess. Doar e de la fratele ei.

DOAMNA BENYON (*zbierînd*): O auzi, Lily, ce spune?

LILY SMOLLS: Da, mamă.

DOAMNA BENYON: Deci mîncăm carne de pisică.

LILY SMOLLS: Da, mamă

DOAMNA BENYON: O, măcelarul pisicilor!

DOMNUL BENYON: Dar observi ce bine e aseasonată!

DOAMNA BENYON (*isteric*): Ce vrei să spui cu asta?

DOMNUL BENYON: Ieri am avut cîrțiță.

DOAMNA BENYON: O, Lily, Lily.

DOMNUL BENYON: Luni, vidră; marți, musarenă.

LILY SMOLLS: Așa, așa, Domnule Benyon. E cel mai deochiat mincinos din oraș.

DOAMNA BENYON: Cum îndrăznești să spui așa ceva despre domnul Benyon?

LILY SMOLLS: Dar știe toată lumea, mami.

DOAMNA BENYON: Domnul Benyon nu minte niciodată. Nu-i așa Ben?

DOMNUL BENYON: Exact, Bess. Și acum îmi iau toporișca și mă duc după cățeluși

DOAMNA BENYON: O, Lily, Lily!

PRIMA VOCE: Pe stradă, mai în sus, la Sailors Arms, Sindbad Sailors, nepotul lui Mary Ann Sailors, trage pe gît o jumătate în barul scăldat de soare. Ceasul de corabie al bufetului arată unsprezece și jumătate. Unsprezece și jumătate e ora

de deschidere. Limbile ceasului au rămas de cincizeci de ani la unsprezece și jumătate. La Sailors House e întotdeauna ora deschiderii.

SINDBAD: În sănătatea mea, Sindbad.

PRIMA VOCE: În tot orașul, sugarii și bătrînii sînt spălați și așezați în preambulatoarele lor hodorigite, și scoși pe caldarîmul îmbibat de cockles, în soare, sau în curțile dosnice, pe cînd lenjereasa care dansează pe frînghie și apoi o părăsește, plînge ca un copilăș

BĂTRÎNUL: Eu am rămas fără pipă și el fără biberon (*Sună clopocțelul școlii*)

PRIMA VOCE: Acum se șterg nasurile, se piaptănă ciufurile, se curăță unghiile, se trag scatoalce, și copiii sînt alungați la școală

A DOUA VOCE: pescarii bîjbîie prin năvoade.

Nogood Boyo iese cu micuța Zanzibar, scoate visele din lagăre virează ușor în golful plin de plătică și, culcat pe spate în apa de pe fundul barcazului, patru picioare de crab și undițe încurcate, privește cerul de primăvară.

NOGOOD BOYO (*incetîșor, alene*): Nu știu cine-i acolo, sus, și nici nu-mi pasă.

PRIMA VOCE: și întoarce capul și se uită către Măgura Llaregyb, și vede, printre copaci bandajați în verde, căsuțele albe ale fermelor risipite, fluieră rîndașii, cîinii tipă, vacile mugesc, dar mult prea departe pentru el, sau pentru voi, ca să puteți auzi. Și în oraș, prăvăliile se deschid cu un scîncet. Dl. Edwards, cu guler înalt și pălărie de pai, în prag la « Manchester House » măsoară din ochi pe pierdevară după cămășile de flanelă, și impermeabile și bluze înflorate, și mormăie pentru sine, în apa de dindărătul ochiului.

DOMNUL THDWARDS (*în șoaptă*): O iubesc pe domnișoara Price.

PRIMA VOCE: La poștă se vinde sirop. Spre piață trece o mașină, cu orătării și un fermier. Donițele cu lapte stau pe Coronation Street ca niște polițai scunzi de argint. Și, așezat la fereastra deschisă de la Schooner House, căpitanul Cat cel orb, prinde în ureche toată dimineata orașului.

(*Clopocțelul școlii în spate. Pașii copiilor pe caldarîm*).

CĂPITANUL CAT (*încet, pentru el*): Maggie Richards, Ricky Rhys, Tommy Powel, Sal al nostru, little Gerwaain, Bill Swansea cel cu voce de dulău, unul de-ai domnului Waldo, Hunsphrey cel jegos, Jackie cel fonfănit, ...Unde-i Albie, odrasla lui Dreky? și băieții de la Ty? Pe semne că au încasat-o din nou.

(*Un plîns izbucnește dintre vocile copiilor*)

CĂPITANUL CAT: Careva l-a lovit pe Maggie Richards. Pariez că Billy Swansea. Un băiat care urlă nu inspiră încredere.

(*O explozie de scelălăieli, plîsete*)

Și acum din nou! E Billy.

PRIMA VOCE: Și vocile copiilor se depărtează cu plînsul.

(*Ciocănitul postașului, la o ușă, de departe*)

CĂPITANUL CAT (*încet, pentru el*): Asta-i Willy Nilly, bate la Bay View. Cioc, cioc, încet de tot. Mîna cu care ciocănește are o mînușă de copil, cu un deget.

Cine l-a trimis o scrisoare domnișoarei Ogmare Pritchard?

(*din nou cioc-cioc-cioc depărtat*)

CĂPITANUL CAT: Atenție acum, că freacă scările dinspre stradă ca o oglindă, fiecare treaptă e ca un calup de săpun. Fii cu ochii-n patru. Bătrîna Bessie ceruiește peluza ca să alunece păsările.

WILLY NILLY: 'neața, doamnă Ogmare Pritchard.

DOAMNA OGMORE PRITCHARD: Bună dimineata, postașule.

WILLY NILLY: Uite o scrisoare pentru dumneavoastră, împreună cu plicul adresat și ștampilat, tocmai de la Builth Wells. Un domn care vrea să studieze păsări și întreabă dacă poate obține o cameră pentru două săptămîni, și baie, vegetarian.

DOAMNA OGMORE PRITCHARD: Nu.

WILLY NILLY (*persuasiv*): Nici n-o să se simtă că e în casă, doamnă Ogmore Pritchard... Ar pleca în fiecare dimineață la crăpatul zorilor, cu tolba de firimituri și telescopul.

DOAMNA OGMORE PRITCHARD: Și s-ar reîntoarce la orice oră plin de pene.

N-am nevoie de nimeni în odăile mele drăguțe, să-mi sufle peste scaune...

WILLY NILLY: Pe onoarea mea, dacă o să sufle.

DOAMNA OGMORE PRITCHARD: ...și să-și pună picioarele pe covoare și să strănute în porțelanuri și să doarmă în așternuturile mele...

WILLY NILLY: Vrea doar un pat de o persoană, doamnă Ogmore Pritchard...
(*Se trîntește ușa*)

CĂPITANUL CAT: Și iat-o înapoi, la bucătărie, să dea lustru cartofilor.

PRIMA VOCE: Căpitanul Cat aude pașii grei ai lui Willy Nilly pe caldarîm.

CĂPITANUL-CAT: Unu, doi, trei, patru, cinci... Asta-i doamna Rose Cottage.

Ce e azi? Astăzi pornește scrisoarea de la sora ei din Gorslas. Cum merg dinții gemenilor.

Se oprește la școală

WILLY NILLY: 'neața, doamnă Pugh. Doamna Ogmore Pritchard nu vrea să primească un domn de la Builth Wells, spune că o să doarmă în rufărla ei de pat, gemenii surorii doamnei Rose Cottage, de la Gorslas, trebuie să le cadă...

DOAMNA PUGH: Dă-mi coletul.

WILLY NILLY: E pentru Domnul Pugh, din Pugh.

DOAMNA PUGH: Asta nu-i treaba ta. Ce-i înăuntru?

WILLY NILLY: O carte care se cheamă Viețile Marilor Otrăvitori.

CĂPITANUL CAT: Iată-l la Manchester House.

WILLY NILLY: 'neața, domnule Edwards. Nimic nou. Doamna Ogmare Pritchard nu vrea păsări în casă și Dl. Pugh a cumpărat o carte despre cum s-o isprăvească pe doamna Pugh.

DOMNUL EDDWARDS: Vreo scrisoare de la ea?

WILLY NILLY: Doamna Price vă iubește cu toată ființa ei. Azi miroase a lavandă. Era la ultima tranșă din vinul de soc, dar dulceața de gutui ține bine, și ea brodează trandafiri pe șervețele.

Săptămîna trecută a vîndut trei borcane cu dulceați, un pund de cărăbuși, jumătate de cutie cu jeleuri — copilași și șase poze colorate cu larehyb. A ta pe veci.

După aceea douăzeci și unu de X-uri.

DOMNUL EDWARD: Oh, Willy Nilly, e un rubin de fată! Uite și scrisoarea mea. Du-te chiar acum și dă-i-o în mînă.

(*Pași începi pe caldarîm, alți pași mai iuți, apropiindu-se*)

CĂPITANUL CAT: Domnul Waldo, grăbindu-se spre Sailors Arms. O litră de bere cu un ou.

(*Pașii se opresc*)

(*incet*) Are o scrisoare.

WILLY NILLY: O altă somație de paternitate, Domnule Waldo.

PRIMA VOCE: Pașii cei iuți se depărtează în grabă pe caldarîmul prunduit și urcă trei trepte la Sailors Arms.

DOMNUL WALDO (*strigînd*): Repede, Sindbad. O litră de bere. Fără ou înăuntru.

PRIMA VOCE: Oamenii circulă în sus și în jos pe caldarîm.

CĂPITANUL CAT: În dimineața asta au ieșit toate femeile la soare. Așa îți dai seama că e primăvară. Iat-o pe Doamna Cherry, o recunoști după ghetuțe.

Umblă voioasă ca o părăluță. Cine stă de vorbă lingă cișmea? Domnul Floyd și Boyo despre plătică? Ce poți să vorbești despre plătică? Uite-o și pe Doamna

Dai Bread I, valsînd în mers ca un jelu, și se scutură mereu, slop, slop, slop. Dar aia cine mai e? Ah, Doamna Butcher Benyon, cu adorata ei pisică neagră, care o urmează pretutindeni, miau și alte chestii. Uite-o și pe Doamna Douăzeci și Trei, plină de importanță, soarele răsare și apune în poala ei de rouă, cînd își închide ochii se lasă noaptea. Și acum niște tocuri înalte, chiar dimineața. Mae, cea mai mare a Doamnei Rose Cottage, șaptesprezece ani și n-a fost încă sărutată haho, trece, tînră și mirosind a lapte, cu caprele la pășune, îmi amintește tot timpul... N-aud ce sporovălesc femeile în jurul cișmelei. Mereu același lucru. Cine naște, cine a învînețit ochiul cui, cutare a văzut-o pe Polly Garter aerisindu-și pîntecele — ar trebui să existe și o lege — careva a văzut-o pe Doamna Benyon într-o bluză tricotată nouă, mov, dar e vechiul ei scampolo gri pe care l-a vopsit, cine e mort, cine o sî moară, — așa zic mai zic și eu, oh, prețul așchilor de săpun

(muzică de orgă la distanță)

CĂPITANUL CAT: Organ Morgan a luat-o de dimineață. Se vede cît de colo că e mamă.

PRIMA VOCE: Se aude zgomotul bidoanelor de lapte.

CĂPITANUL CAT: Ocky lăptarul își face turele. Aflați că laptele lui e proaspăt ca roua. E jumătate rouă. Sufică-ți nasul mal departe, Ocky, stropște orașul... Se apropie cineva. Glasurile la cișmea pot vedea cine se apropie. Sttt, e un moment de tăcere. După zgomotul tăcerii îți poți da seama că e vorba de Polly Garter

(tare) Hei Polly, cine-i acolo?

POLLY GARTER: (culise) Eu scumpule.

CĂPITANUL CAT: E Polly Garter într-adevăr. (încetșor) Bună, Polly, scumpo, auzi sîșitul de giște innăbușit al nevastelor care aruncă, se asmut și lovesc cu ciocul de la depărtare într-un mers cu șolduri ceva mai legănate? Cine te-a mai giugiulit, care dintre gîscanii lor de soțiori a plîns în Milk Wood după năstrușnicele tale brațe de mamică și trupul tău ca un garderob, scumpa mea? Freci podelele la Welfare Hall pentru Balul Social al Uniunii Mamelor, și tu ești mamă, dar nu din alea care or să-și fiție fundul și or să se lovească încetșor peste piciorușele grășuțe, unsoase disează la sînta reuniune pe familii. Și cu toate astea, bieții agonisitori de pîine, smulși din fumul ospitalier de la Sailors Arms vor moțâi și vor bombăni printre valsuri.

(Se aude un cocoș)

CĂPITANUL CAT: Prea tîrziu, cocoșelule, prea tîrziu

A DOUA VOCE: pentru că orașul a și isprăvit pe jumătate cu dimineața asta. Dimineața forfotește ca o albină.

(Muzica de orgă se estompează pînă se stinge complet)

PRIMA VOCE: Iată un trop-trop de copite pe caldarîmul prunduit, uns cu miere solară, al străzilor care fredonează, zgomot de potcoave bătute și tot felul de alte zgomote, triluri de pișigoi pe balanța păsărească a crengilor, răgete pe Donkey Street. Se coace pîinea, rîmătorii grohăie, hac! se aude toporișca măcelarului, sună donițele cu lapte, monetarele prăvăliilor zornăie, oile tușesc, dulăii strigă fierăstraiele cîntă. O! nechezatul Primăverii și gîlgiutul dimineții dinspre fermele care dansează în saboți, sporovăiala și bălăceala din zbor a pescărușilor în riul și marea care dau îmbrîncituri ambarcațiilor și scocile moluscoase bolborosind în nisip, forfota fluierarilor, cîriitul ciorilor, bătaia ceasului, mugetul bivolului și pălăvrăgeala zdrențuită a inghesuleii cînd femeile se vîră și se învîrt prin magazin universal al Doamnei Organ Morgan, unde se vinde orice: cremă de vanilie,

găleți, henna, curse de șoareci, năvoade pentru raci, zahăr, mărci poștale, con-fetti, parafină, securi, fluier.

PRIMA FEMEIE: Doamna Ogmare Pritchard

A DOUA FEMEIE: ba, di, da.

PRIMA FEMEIE: are pe unul în Builth Wells

A TREIA FEMEIE: care are un telescop, și se uită la păsări

A DOUA FEMEIE: Willi Nilly spunea.

A TREIA FEMEIE: Vă aduceți aminte de primul ei soț? N-avea nevoie de telescop

PRIMA FEMEIE: se uită la ei cum se desbrăcau prin gaura cheii.

A TREIA FEMEIE: Și strigă Tallyho

A DOUA FEMEIE: dar Domnul Ogmore era un adevărat domn.

PRIMA FEMEIE: Chiar dacă a spânzurat ciobănescul ăla scoțian.

A TREIA FEMEIE: Ați văzut-o pe Doamna Butcher Benyon?

A DOUA FEMEIE: Spune că Butcher Benyon pune carne de ciine în mașina de tocat.

PRIMA FEMEIE: Zi mai departe, — o ia peste picior

A TREIA FEMEIE: să nu cumva să-i spui ei așa ceva, e sensibilă...

A DOUA FEMEIE: sau o să creadă nu numai că o ia peste picior, ci că vrea să i-l smulgă pe al ei și să-l mănînce.

A PATRA FEMEIE: Dacă stai să te gîndești puțin, sînt cîțiva indivizi scîrboși pe aici.

PRIMA FEMEIE: la uitați-vă acum la Nogood Boyo, ăla.

A DOUA FEMEIE: Îi e lene să se șteargă și la bot

A TREIA FEMEIE: și pleacă la pescuit în fiecare zi, și tot ce a adus pînă acum a fost o doamnă Samules.

PRIMA FEMEIE: care zăcea la fund de o săptămînă.

A DOUA FEMEIE: Și uitați-vă la nevasta lui Ocky Lăptarul, pe care n-a văzut-o nimeni pînă acum.

PRIMA FEMEIE: o ține în dulap împreună cu cutiile goale.

A TREIA FEMEIE: Și cînd te gîndești la Doamnul Bread cu două neveste.

A DOUA FEMEIE: Una de zi și una de noapte.

A PATRA FEMEIE: În intimitate, bărbații sînt niște brute.

A TREIA FEMEIE: Și ce mai zice Organ Morgan, Doamna Morgan?

PRIMA FEMEIE: Arăți căzută rău...

A DOUA FEMEIE: păi el știe una și bună: orga, orga tot timpul

A TREIA FEMEIE: și asta în fiecare seară și cîntă la orgă pînă la miezul nopții.

DOAMNA ORGAN MORGAN: O, sînt o martiră a muzicii.

PRIMA VOCE: Afară, soarele se zbenguie peste orașul crud și într-o rină. Aleargă printre îngrăditurile naturale de la Goosegog Lane, și îndeamnă păsările la cîntări. Primăvara dă bice verzi pe Cockle Row, și scoicile răsună. Llaregyb, în dimineața asta ca un croitor, cuprins de sălbăticia fructelor, și căldură, străzile, cîmpul, nisipul cu apele saltă sub ochii junelui soare.

A DOUA VOCE: Evans Moartea apasă puternic cu mînuși negre pe sicriul și propriului piept, ca nu cumva să sară inima afară.

EVANS MOARTEA (*aspru*): Unde-i demnitatea ta? Stai acolo, culcată.

A DOUA VOCE: Primăvara o stîrnește, ca o lingură de mestecat, pe Gossamer Benyon, profesoara.

GOSSAMER BENYON (*în lacrimi*): Ih, ce pot să fac? Nu voi fi niciodată cizelată, dacă mă smucesc.

A DOUA VOCE: Primăvara, în dimineața asta puternică, e o flacăra spumegîndă în Jack Black, pe cînd cîrpăcește un pantof cu toc înalt al Doamnei Dai Bread II țiganca; dar ciocănește mai departe cu rîvnă tăcută.

JACK BLACK: Dar unde e piciorul tălpii care intră în pantoful ăsta?

A DOUA VOCE: Soarele și briza verde lansează din nou la apă amintirile de navigator ale căpitanului Cat.

CĂPITANUL CAT: Nu, am s-o iau pe mulatră, ei Doamne, dar cine-i căpitan aici? Vorbiți jig-jig, madam?

A DOUA VOCE: Mary Ann Sailors spune, foarte încet, pentru sine, în timp ce privește la Llaregyb Hill, din odaia unde s-a născut.

MARY ANN SAILORS (tare): E primăvară la Llaregyb, în soare, la vîrsta mea înaintată și asta e Țara Aleasă.

(un cor de copii izbucnește brusc pe o notă înaltă veselă, prelungă, ca un oftat)

PRIMA VOCE: Și în bucătăria lui Willy Nilly postașul, în minuscula bucătărie întunecoasă, cu aburi și sfîrșeli, și o manta umedă de unde ibricele, ca niște pisici băloase, bolborosesc și saltă pe cuptor. Doamna Willy Nilly desface cu aburi scrisoarea Domnului Mog Edwards către Doamna Myfanny Price, și i-o citește tare lui Willy Nilly, într-o fărîmă de soare printr-o fereastră sigilată și năpădită de lacrimi, în timp ce găinile drogate, și ude learcă, la ușa din spate, scîncesc și se smiorcăie după ceaiul unsuros, negru ca o mlaștină.

DOAMNA WILLY NILLY: De la Manchester House, Llaregyb Proprietar Unic: Domnul Mog Edwards (înainte la Twll) Vînzător de textile, mercerie, Maestru Croitor, Costumar, Pentru districtul de Vest, dessou-uri, lingerie, rochii de seară, trousouri, articole de toaletă. Lucruri de gata pentru orice ocazie. Echipament Economic pentru Uz Agricol. Specialitatea noastră, — vîndut garderobe întregi. Printre Clienții Satisfăcuți de noi — Ministerul Religiiilor. Probe cu programare. Reclamă spătăminală în Twll Bugle. Iubite My fanwy Price, mireasa mea din Rai.

MOG EDWARDS: Te iubesc pînă cînd Moartea ne va despărți și apoi vom fi împreună pe veci. Astăzi ne-a sosit de la Carmarthen un nou pachet de panglici, toate culorile curcubeului. Aș dori atît de mult să-ți pot înoda o panglică în păr, una albă, dar nu se poate. Azi noapte te-am visat udă ciuciulete și stătea la mine în brațe și tocmai atunci a trecut Rev. Jenkins pe stradă. Văd că ai o sirenă în poală, a spus, și și-a scos pălăria. E un adevărat creștin. Nu ca Cherry Owen care a spus, ar fi trebuit s-o arunci cît colo, așa a spus. Afacerile merg prost, Polly Garter a cumpărat două jartiere cu trandafiri, dar ea nu poartă niciodată ciorapi, așa că nu văd rostul. Domnul Waldo, a încercat să-mi vîndă o cămașă de noapte de damă, măsură mare, spune că a găsit-o, dar noi știm și unde. l-am vîndut lui Tom Sailors un pachetel de agrafe, să se scobească în dinți. Dacă merge tot așa mă văd la casa de ajutor public. Inima mea e în pieptul tău și a ta în al meu. Domnul să te aibă în pază, mereu.

Myfanwy Price și păstrează-te drăgălaș pentru mine în Conacul lui Ceresc. Acum trebuie să termin, al tău pe veci.

Mog Edwards

DOAMNA WILLY NILLY: Și după asta o mică notă cu ștampila: Tîrguîți la Mog!!!

PRIMA VOCE: Și Willy Nilly, huruind, aleargă din nou, acum spre cocioaba cu trei locuri care se cheamă Camera Comunelor, în spate, unde bocesc găinile și vede, într-o subită lumină de Primăvară

A DOUA VOCE: cormorani care îfînesc spre port unde pescarii scui pă, și propțesc dimineața cu umărul, și trag cu ochiul la marea peștoasă, netedă pînă-n capăt, moțîind în albastru. Parale verzi și aurite, tutun, conserve de somon, pălării cu pene, crățiți cu căldură pentru iarna care o să vină se țes și saltă

în ea bogată și alunecoasă, în străluminări și forme de pești prin străzile reci ca marea. Dar pescarii cu ochii albaștri și leneși, se zgîiesc la apa aceea care șoptește ca o lăptăreasă, fără nici o încrețitură, sau înfiorare, de parcă ar fi tras cu puști grele, și vipere, și ar fi abătut taifunul peste oraș.

UN PESCAR: Cam aspră vremea azi pentru pescuit.

A DOUA VOCE: Și mulțumind Domnului, scuipe după un pescăruș, să le poarte noroc, și ușurel și liniștit ca mușchiul pădurii își fac drum costis, dinspre marea liniștită, spre Sailors Arms în timp ce copii

(Clopotul școlii)

PRIMA VOCE: izbesc și se reped de-a valma, și cîntînd, din școală în curtea ca o femeie șleampătă și căpitanul Cat, la fereastra lui, repetă încetișor pentru el, cuvintele cîntecului lor.

CĂPITANUL CAT (pe ritmul cîntecului)

Johnnie Crack și Flossie Snail

Își țin copilașul într-o doniță de muls.

Flossie Snail și Johnnie Crack

Unul îl trage afară și altul înăuntru.

O, acum e rîndul meu, spuse Flossie Snail

Să iau copilul din găleată,

Și acum e rîndul meu, spuse Johnnie Crack

Să-i dau o scatoalcă și să-l pun la loc.

Johnnie Crack și Flossie Snail

Își ținneau copilul într-o doniță de muls

Unul îl trăgea afară și altu-l împingea-napoi,

Și de băut n-avea decît bere.

Pentru că Johnnie Crack. și Flossie Snail

Spuneau întotdeauna că berea și malțul

sînt bune pentru un prunc în donița de muls.

(Pauză mai mare)

PRIMA VOCE: Se aude distinct muzica sferelor peste Milk Wood? E « Zvon de Primăvară »

A DOUA VOCE: un grup vesel cîntă în Cimitirul Bethesda, voios dar camuflat

PRIMA VOCE: Legumele fac dragoste deasupra tenorilor

VOCEA A DOUA: și cîinii latră, vineți la față

PRIMA VOCE: Anne-Ogmore Pritchard rîgie pe furiș și alungă lumina soarelui cu o sperietoare de muște, dar nici ea nu poate goni Primăvara: de pe o cană cu mîner se desface o primula

A DOUA VOCE: Doamna Dai Bread I și Doamna Dai Bread II, stau în preajma casei lor din Donkey Lane, una tuciurie și cealaltă lăfăindu-se în soarele iute înnourat. Doamna Dai Bread II se uită în bila de cristal pe care o ține în poala juponului galben, murdar, strînsă bine, între coapsele ei tari, întunecate.

DOAMNA DAI BREAD II: Fă-te-ncoa cu niște parale. Din banii de gospodărie. Aah!

DOAMNA DAI BREAD I: Ce vezi, scumpo?

DOAMNA DAI BREAD II: Văd un pat de fulgi. Cu trei pene. Și deasupra patului un text. Nu văd ce scrie, se tot perindă nori mari. Acum s-au risipit. « Dumnezeu e Dragoste », spune textul.

DOAMNA DAI BREAD I (încîntată): Țasta e patul nostru.

DOAMNA DAI BREAD II: Și acum a dispărut. Soarele se învîrte ca un titirez. Și ce iese din soare? E un omuleț păros cu buze mari, roz. Are un ochi cu albeață.

DOAMNA DAI BREAD I: E Dai, e Dai Bread.

DOAMNA DAI BREAD II: Ss! Patul de fulgi alunecă în spate. Omuleșul își scoate ghetetele. Își scoate și cămașa. Se bate cu pumnii în piept. Se urcă în pat.

DOAMNA DAI BREAD I: Zi-nainte, zi-nainte.

DOAMNA DAI BREAD II: În pat sînt două femei. Se uită la amîndouă, cu capul aplecat într-o parte. Șuieră printre dinți. Acum cuprinde în brațe pe una dintre femei.

DOAMNA DAI BREAD I: Pe care, pe care?

DOAMNA DAI BREAD II: Mai mult nu pot să văd. Norii s-au strîns din nou.

DOAMNA DAI BREAD I: Ah, afurisiții, boșorogii de nori!

(Pauză. Cîntecul copiilor se șterge treptat)

PRIMA VOCE: Dimineața e numai cîntec. Reverendul Eli Jenkins își face de zor vizitele matinale, se oprește lingă Welfare Hall s-o audă pe Polly Garter, care freacă podelele pentru balul de diseară, al Federației Mamelor.

POLLY GARTER *(cîntînd)*:

*Ibovnic mi-a fost unul, Tom
Ca ursul de voinic, lungan de vreo doi yarzi
Și mai iubeam pe unul Dick, cel mare
Ca un butoi și gros de trei picioare.
Și altul mai era, de Harry se numea
Șase picioare lung și dulce cum e mierea.
Dar cel mai drag mi-a fost, și jur pe ce-am mai sfînt
Micușul Willy Wee, care-i acum șase picioare sub pămînt,*

*O, Tom și Dick și Harry, ce mai bărbați erau
Și peste așa ibovnici nicicînd n-o să mai dau.
Dar micul Willy Wee, în brațe mă ținea
Micușul Willy Wee, bărbatul ce-mi plăcea*

*Bărbații toți din parohie, și mai bine
Îmi dau acum tîrcoale și se tăvălesc cu mine.
Dar cînd cu vreunul dintre ei mă-ntind
Cu Jack Navigatorul sau John de pe coline,
Gîndul mereu mă duce, pe voie cînd le fac
La Tom și Dick și Harry, înalți ca un copac
Și cel mai mult mi-e dor, cu ei de m-am întins
Mi-e dor de Willy Wee, care a căzut, s-a stins*

*O, Tom și Dick și Harry, ce mai bărbați erau
Și peste așa ibovnici nicicînd n-o să mai dau
Dar micul Willy Wee, în brațe mă ținea
Micușul Willy Wee, era bărbatul ce-mi plăcea.*

REV. ELI JENKINS: Slavă Domnului! Sîntem o nație muzicală.

A DOUA VOCE: Și Reverendul Jenkins zorește prin oraș, să-i viziteze pe bolnavi cu jeleuri și poeme.

PRIMA VOCE: Orașul e plin ca un ou de papagal.

DOMNUL WALDO: Uite-l pe Reverend.

PRIMA VOCE: Spune Domnul Waldo, la fereastra cafenie, ca un hering afumat, a clădirii nespălate de la Sailors Arms

DOMNUL WALDO: cu marafeturile și odele lui. Uplete-le Sindbad, azi stau pe melasă.

A DOUA VOCE: Pescarii își toarnă jumătățile pe gît în tăcere.

SINDBAD: Oh, domnule Waldo!

PRIMA VOCE: Otează Sindbad Sailors.

SINDBAD: Mă tolesc după Gossamer Benyon. E o doamnă din cap pînă-n picioare.

PRIMA VOCE: Și Domnul Waldo, care se gîndește la o femeie blondă ca Eva și ascuțită ca o sciatică, cu care să împartă patul lui de pudding-de-pîine uscată, răspunde.

DOMNUL WALDO: Nici o doamnă pe care am întîlnit-o nu-i din cap pînă-n picioare.

SINDBAD: Și dacă ar muri bunica, pe onoarea mea de om, m-aș duce în genunchi, domnule Waldo și aș spune, domnișoară Gossamer, aș spune

VOCI DE COPII: *Cînd păsările cîntă, hei, trîlîlula*

Îndrăgostiți dulci iubesc primăvara

A DOUA VOCE: Polly Carter cîntă, în genunchi încă.

POLLY CARTER: Tom Dick Harry erau trei bărbați pe cînte, și dintr-aceia n-o să mai am vreodată parte.

COPIII: Tri-li-lu-la

POLLY CARTER: nicîcînd.

PRIMA VOCE: Școala s-a terminat și Căpitanul Cat la vizorul cu perdea al școolerului, deschis către soarele primăverii, îi aude pe copiii neastîmpărați și blestemați, rostogolindu-se și rimînd pe pietrele caldarîmului.

VOCI DE FETE: Gwennie, cheamă-i pe băieți că prea fac zarvă mare.

FATA: Băieți, băieți, veniți încoace.

VOCI DE FETE: Băieți, băieți, băieți

Căutați-o pe Gwennie acolo unde spune

Sau dați-i un penny

Dă-i -nainte, Gwennie.

FATA: Pupați-mă la Goosegog Lane

Sau dați-mi un penny

cum te cheamă?

PRIMUL BĂIAT: Sărută-mă la Goosegog Lane, Billy

Sau dă-mi un penny, blegule.

PRIMUL BĂIAT: Gwennie Gwennie

Te pup la Goosegog Lane

Dar n-am să-ți dau un penny.

VOCI DE FETE: Băieți băieți băieți

Sărutați-o pe Gwennie unde spune.

Sau dați-i un penny.

Dă-nainte, Gwennie.

FATA: Sărută-mă pe Colina laregyb

Sau dă-mi un penny.

Cum te cheamă

AL DOILEA BĂIAT: Johnie Cristo

FATA: Sărută-mă pe Llaregyb Hill Johnie Cristo sau dă-mi un penny, domnule

AL DOILEA BĂIAT: *Gwennie, Gwennie*

Te pup pe Llaregyb Hill

Dar un penny să-ți dau.

VOCI DE FETE: *Băieți băieți băieți*

Pupați-o pe Gwennie unde spune

Sau dați-i un penny

Dă-i drumul Gwennie

FATA: *Sărută-mă în Milk Wood*

Sau dă-mi un penny

Cum te cheamă?

AL TREILEA BĂIAT: *Dicky.*

FATA: *Pupă-mă în Milk Wood Dicky*

sau dă-mi degrabă un penny.

AL TREILEA BĂIAT: *Gwennie Gwennie*

Nu pot să te pup în Milk Wood.

VOCI DE FETE: *Întreabă-l de ce, Gwennie*

FATA: *De ce?*

AL TREILEA BĂIAT: *Pentru că mama spune că n-am voie.*

VOCI DE FETE: *Nătăfleață și fricos*

Dă-i un penny lui Gwennie.

FATA: *Dă-mi un penny*

AL TREILEA BĂIAT: *N-am de fel.*

VOCI DE FETE: *În riu cu el, în riu,*

cu apa pînă la briu

iute, iute, Jegosul Dick

Bate-l la dos

cu o nuia de revent

Aia!

Hai!

PRIMA VOCE: Și fetele, stridente, chicotesc și îl copleșesc și guiță în timp ce-l jumulesc și-l chelfănesc și el aleargă smiorcînd la vale și-și ține cu mîna nădragii peticiți, și roșeața obrazului, muiată de lacrimi, aude tot drumul, pe cînd surorile păsăroaice țipă triumfător cu nasturii în ghiare, și frățiorii huligani urlă în urma lui porecla și de mamă și de făr-de-legile tatălui cu femeile desculțe, nerușinate din barăcile de pe coline. Dar ce mai contează asta; și, bizînd după mămica lui de lapte, după zer și răsufarea vacii și plăcinte galeze și patul burduhănos cu miros de usturoi și bucătăria brațelor ei, scăldată de razele lunii, pe care nu le va uita niciodată în timp ce vislește orbește spre casă prin capătul acesta inundat de lacrimi al lumii.

Apoi schingiuitorii se grupează și aleargă spre prăvălia cu dulciuri de pe Cockle Street lipicios ca mierea, și au să cumpere de la domnișoara Myfanwy Price, care e fudulă și cochetă ca un prihor cu piept bombat, și fesele ei mici, rotunde și strînse șnur; au să cumpere acadele sticloase mari ca niște tumori, care sugi la ele și se colorează în curcubeu, brandyballs, pistil, sute și mii, siropuri dulci de te leșină, nuga — să tragi de ea și s-o întinzi ca pe a o a doua limbă roșie de gutapercă, gumă de încleiat bucele fetelor, pilule purpurii de tuse, pentru scuipat sînge, cornete de înghețată, păpădie și brusturi, smeură și droguri, hop, poc, se aude nevăstuica și vîntul.

A DOUA VOCE: Gossamer Benyon iese de la școală pe tocuri înalte. Soarele fredonează printre florile de bumbac ale rochiei în clopotul inimii ei, și bizîie în mîneca de acolo, și se cuibărește și sărută, languros și mahmur, în sînul ei

cu fructe roșietice. Dinspre copacii și ferestrele străzii, aleargă ochi care aburesc « Gossamer » și o dezbracă pînă la sfîrcuri și albine. Goală, trece ca o flacără pe lîngă Sailors Arms, singura femeie pe acest pămînt populat cu Dai-Adam. Sindbad Sailors își pune mînușile lui reverențioase, pasăr, ca o barbă de țap, pe coapsele ei, încă umede de roua primei grădini cu orătănii crescute sub îngrijirea omului.

GOSSAMER BENYON: Și ce dacă nu e distins.

A DOUA VOCE: șoptește ea sinelui ei fraged.

GOSSAMER BENYON: L-aș mîncă, nu alta. Ce-mi pasă mie că mai omite h-urile

A DOUA VOCE: spune ea către despuiața și mama-universului și radioasa cu șolduri de Evă, primăvară a sinelui ei

GOSSAMER BENYON: dacă în schimb are pe vino-ncoace.

A DOUA VOCE: Sindbad Sailors o urmărește trecînd, fudulă și mîndră și pedagoagă în rochia ei țepăună înflorită și pălăria care dă cu tifla soarelui, și nici măcar o privire sau o legănare sau o unduire, fecioara de gheață veșnică a măcelarului, ascunsă de-a pururi îmbrățișării flămînde a ochilor lui.

SINBAD SAILORS: Oh, Gossamer Benyon, de ce ești așa mîndră?

A DOUA VOCE: se vaită el.

SINBAD SAILORS: Oh, frumoasă Gossamer Benyon, ce mult aș vrea, ce mult, să fii a mea. Ce mult aș vrea să nu fi așa educată.

A DOUA VOCE: Ea simte barba lui de țap gîdilînd-o în mijlocul lumii ca un smoc de foc sîrmos, și într-o spaimă a plăcerii se smulge din biciuirea și incendiul de favoriți și se așează în bucătărie în fața unei farfurii încărcate cu cartofi prăjiți și rinichi de miel.

PRIMA VOCE: În sufrageria întunecoasă, cu storurile trase, de la School House, prăfuită și cu rezonanță ca o sală de ospete boltită, domnu' și doamna Pugh stau în tăcere alături de turtele cu carne reci și cenușii. Dl. Pugh citește, în timp ce își umple gura cu carne ațoasă, din Viețile Otrăvitorilor Celebri. A învelit-o într-o hîrtie cafenie. Pe furiș, printre îmbucături tihnite, o spionează pe doamna Pugh, o otrăvește din ochi și citește mai departe. Subliniază anumite pasaje și zîmbește lăuntric.

(suride)

DOAMNA PUGH: Persoanele bine crescute nu citesc la masă

PRIMA VOCE: spune doamna Pugh. Înghite o tabletă de digestivă, mare cît o capsulă pentru cai, și o împinge pe esofag cu apă încețoșată de supă de mazăre.

(pauză)

DOAMNA PUGH: Unii au crescut în cocină de porci.

DOMNUL PUGH: Porcii nu mănîncă la masă, draga mea.

PRIMA VOCE: Plină de ciudă, scutură praful de pe serviciul de oțet, ciobit. Praful se așează cu o ploaie fină peste plăcinta cu carne.

DOMNUL PUGH: Porcii nu știu să citească, scumpo.

DOAMNA PUGH: Eu cunosc unul care știe.

PRIMA VOCE: Singur, în laboratorul clocotitor al dorințelor lui, Domnul Pugh se foiește printre ciubere dogite, umblă în virful picioarelor prin hățîșuri de ierburi otrăvitoare în creeutele lui dănțuiește agonia, și amestecă anume pentru doamna Pugh, o fiertură înveninată, necunoscută toxicologilor, care o va opări și o va sfredeli pînă cînd urechile or să-i cadă ca smochinele, degetele picioarelor i se vor bobașa ca niște baloane și prin burle îi vor izbucni aburi șuierători.

DOMNUL PUGH: Tu știi mai bine, dragă

PRIMA VOCE: spune Domnul Pugh, și iute ca fulgerul, o scufundă în supă de șobolan.

DOAMNA PUGH: Ce carte e aia de lingă troaca ta, domnule Pugh?

DOMNUL PUGH: O lucrare teologică, draga mea: Viețile Marilor Sfinți.

PRIMA VOCE: Doamna Pugh suride. În aerul rece al boltei-sufragerii se formează un țurture.

DOAMNA PUGH: Te-am văzut azi dimineață stînd de vorbă cu o sfință. Sfința Polly-Garter. Azi noapte a fost din nou martirizată.

Doamna Organ Morgan a văzut-o cu domnul Waldo.

DOAMNA ORGAN MORGAN: Și cînd m-au zărit, s-au prefăcut că umblă după cuiburi de păsărele

A DOUA VOCE: îi spune doamna Organ Morgan soțului ei cu gura plină de pește, ca un pelican.

DOAMNA ORGAN MORGAN: Dar nu te duci după cuiburi în izmene-combinezon, cum era domnul Waldo, și cu rochia aproape pînă peste cap, cum era a lui Polly Garter. Oh, și-au și găsit pe cine să păcălească.

A DOUA VOCE: O îmbucătură zdravănă de pasăre, și s-a zis cu plătica.

Se linge pe buze și purcede mai departe cu împunsul.

DOAMNA ORGAN MORGAN: Și cînd te gîndești la toți plozii pe care-i are, atunci nu-ți rămîne decît să spui că mai bine ar lăsa naibii cuiburile de păsărele, ba chiar așa, că doar asta nu e un hobby potrivit pentru o femeie care nu spune «Nu» nici puștilor. Ți-l amintești pe Bob-Spit? Era un prichindel și pe ea a propocșit-o cu doi. Dar sînt băieți drăguți, zău că da, Fred Spit și Arthur. Cîteodată îl plac mai mult pe Fred, altădată pe Arthur. Ție care îți place mai mult, Organ?

ORGAN MORGAN: O, Bach fără îndoială. Pentru mine Bach — oricînd.

DOAMNA ORGAN MORGAN: Dar n-ai ascultat nici un cuvîntel din ce am spus, Organ Morgan. Pentru tine e numai orga tot timpul.

PRIMA VOCE: Și izbucnește în lacrimi, și, în mijlocul, lamentării ei sărate, străpunge cu vioiciune o plătică și o înfulecă întreagă.

ORGAN MORGAN: Și pe urmă Palestrina

A DOUA VOCE: spune Organ Morgan.

PRIMA VOCE: Lordul Taie Sticlă, în bucătăria lui plină de timp, se lasă pe vine lingă o strachină de cîine, etichetată Fido, cu ciosvîrte de pește pipărate și ascultă vocile a șaizeci și șase de ceasornice, cîte unul de fiecare an al vîrstei lui de flăcăiandru și urmărește cu dragoste, fețele lor, în alb și negru, de lună cu buze sonore, cum drămuiesc etc: ceasuri încete, ceasuri iuți, ceasuri cu pendul de inimă, porțelan, deșteptătoare străbune, cu cuc; ceasuri de forma arcei lui Noe, ceasuri huruitoare, ceasuri care împrăscă corăbii de marmoră, ceasuri în pîntece de femei de sticlă, clepsidre sunătoare, ceasuri cu tu-wit-tu-woo, ceasuri care înigheabă melodii, ceasuri Vezuviu — numai sonerii negre și lavă, ceasuri Niagara, care-și prăvălesc tic-tacul, bătrîne ceasornice care toce:c timpul, cu bărbi de abanos, ceasuri fără arătătoare care macină veșnic timpul fără să știe ce timp e. Cei șaizeci și șase de cîntăreți al lui sînt puși la ore diferite. Lordul Taie Sticlă duce o viață de asediu într-o casă asediată.

În orice clipă, sau zi neagră, inamicul necunoscut se poate năpusti la vale, dar nu-l vor prinde moțîind. Șaizeci și șase de ceasuri diferite, în bucătăria lui unsuroasă ca un pește, pîrîie, bat, țacăne, sună și turuie. (bocăne)

A DOUA VOCE: Pofta și cadența și spuma și briza de smarald și murmurul păsărilor lăudăroase și trupul primăverii cu sîinii pleznind de fluviile laptelui de mai, nu înseamnă pentru acel cusurgiu de viță aleasă, cu cap de pește, nu înseamnă decît încă o apropiere de triburile și flotele ULTIMEI ZILE NEGRE care va pîrjoli și va trăda colina Armageddon pînă la bojdeuca ferecată de două ori cu obloane

ruginite, tic tac, mîzgălită de praf, din străfundul oraşului care s-a îndrăgostit lulea.

POLLY GARTER: Şi de așa dragoste nici cînd n-o să mai am parte

A DOUA VOCE: cîntă şi suspină drăguța Polly.

POLLY GARTER: Şi acum cînd rîndaşii în prima zi de tîrg,

Coboară dinspre coline să bea şi să petreacă

Înainte de scăpătat am să fiu în brațele lor.

Pentru că sînt puşlamale cumsecade de la ferme singuratece.

Dar totdeauna mă gîndesc, în timp ce-n pat ne răsturnăm

La micul Willy Wee care-i mort, mort, mort...

(un moment de linişte)

PRIMA VOCE: Soarele lenevos, somnoros al după amiezii cască şi se tîrăşte prin oraşul aţipit. Marea se leagănă plescăie şi trîndăveşte cu peşti adormiţi în poală. Poienile liniştite ca duminica, bivoli cu franjuri şi ochi închişi şi doar un clinchet domol de zurgălăi, vîlcelele cu capre şi părăluţe moţăie fericite şi lente. Iazurile înţesate cu gişte zac într-o toropeală mută. Norii se coboară şi se cuibăresc pe colina Llaregyb. Porcii grohăie într-o umedă baie tăvălită şi zîmbesc odată cu horhăitul şi visarea. Visează la prea plinul de ghindă al acestei lumi şi cum prinde rădăcină hrana porcească la cimpoaiele ţîţelor scroafei mamă, la guiţatul şi smiorcăitul da-urilor doamnelor în rut. Fac plajă în noroi şi-şi ridică boturile către soare, amicul porcilor; cozile li se strîng în cîrcei; se lăfaie şi plescăie şi sforăie într-o profundă, agreabilă siestă. Măgăruşii moţăie angelic pe Donkey Street.

DOAMNA PUGH: Persoanele bine crescute

A DOUA VOCE: plezneşte doamna Pugh, rece

DOAMNA PUGH: nu picotesc la masă.

PRIMA VOCE: Domnul Pugh se dezmeticeşte. Îşi arborează un suris blajin şi jovial: e abătut şi cenuşiu sub mustaţa lui îngălbenită de nicotină, victoriană, de focă plîngăreaţă, lăsată groasă şi lungă în memoria Doctorului Crippen.

DOAMNA PUGH: Ar trebui să ai răbdare pînă te retragi în cocină

A DOUA VOCE: spune Doamna Pugh, dulce ca un brici. Zîmbetul ei dizgraţios pătrat îngheaţă. Pe furîş şi pe tăcute el se strecoară în vizuina de spiţer, într-un cerc bolborositor şi cianhidric de cazane şi fiole pline ochi cu sifilis şi Moartea Neagră, prepară o tocană de mortală beznă noptatecă, nicotină, broască încinsă, cianură şi scuipat de liliac pentru sîcîitoarea lui de cotoroaţă ca o stalactită şi cicălitoarea tovarăşă de pat cu spinarea de vătrai ca un cleşte de spart nuci.

DOMNUL PUGH: Iartă-mă dragă

A DOUA VOCE: biuguie el împăciuitor

PRIMA VOCE: Căpitanul Cat la fereastra lui, azvîrlită larg către soare, şi către marea înţesată de clippere pe care le mînuia pe vremuri cînd ochii erau albaştri şi luminoşi, somnolează şi călătoreşte; se rostogoleşte, cu inele în urechi şi «Te iubesc Rosie Probert» tatuat pe burtă, împroaşcă cu sticle sparte în duhoarea şi învălmăşeala barurilor de pe cheiuri întunecate, bate toate porturile deochiate înhăitat cu cite o cireadă de văcuţe vesele se adună şi se pileşte cu morţii, inecaţi sau de aprindere la plămîni. Plînge în timp ce doarme şi navighează.

A DOUA VOCE: Dintre toate vocile, amintirea lui are o deosebită slăbiciune pentru una pe cînd căldarea visului scobeşte adîncurile. Rosie cea lenevoasă cu părul ca inul, pe care a împărţit-o cu Tom Fred, ajutorul de fochist şi mulţi alţi mateloţi, îi vorbeşte

foarte aproape și limpede din budoarul prafului ei. În golful acela duzini întregi de flote au aruncat ancora pentru micul rai al nopții; dar ea îi vorbește numai căpitanului Cat care moțăie. Domnișoara Probert...

ROSIE PROBERT: de pe Duck Lane, Jack. Bate de două ori și întreabă de Rosie.
A DOUA VOCE: ... e singura dragoste a vieții lui de marinăr înșesată cu femei ca sardelele într-o conservă.

ROSIE PROBERT (încetîșor):

Ce mări ai văzut
Tom Cat, Tom Cat,
În zilele tale de matroz
De mult, de mult?
Ce monștri marini se scăldau în verdele șovăielnic
Pe vremea cînd erai stăpînul meu?

CAPITANUL CAT: Am să-ți spun tot adevărul

Mări care lătrau ca niște foci
Mări albastre și verzi
Mări presărate cu țipari
și balene și tritoni.

ROSIE PROBERT: Pe ce mări ai plutit

Bătrîne harponar
Pe apele bășicate
Între Frisco și Wales
Cînd erai boss-ul meu

CĂPITANUL CAT: Pe cinstea mea mă jur

tîrfuliță, lui Tom Cat atît de dragă
Rosie ageamie de uscat
iubita mea nostimă,
și ușoară, ușurică
draga mea cea credincioasă
Mări verzi ca mazărea
Oceanul ca un tobogan de lebede
în lumina lunii lătrată de foci.

ROSIE PROBERT: Pe ce mări se legăna

micuțul meu corăbier
soșul meu preferat
în cizme și flămînd
rățoiul meu și harponar
dulceață și tăticu
matrozul meu drăguț de zahăr
cu numele meu zgîriat pe burtă
cînd era un băiețandru
de mult, de mult.

CĂPITANUL CAT: Ce-ți spun acum nu e minciună.

Singura mare pe care am văzut-o
a fost marea scrînciobului
și doar tu umblai pe ea.
Stai culcată, stai binișor
și lasă-mă să naufragiez
în coapsele tale

ROSIE PROBERT: *Bate de două ori Jack
la poarta mormîntului rece
și întreabă de Rosie*

CĂPITANUL CAT: *Rosie Probert*

ROSIE PROBERT: *Amintește-ți de ea.*

*Ea e pe cale de a uita
Țărina care i-a umplut gura
o părăsește.*

Amintește-ți de mine.

Eu te-am uitat.

*Mă duc în bezna beznelor
deapururi*

am uitat că m-am născut vreodată

O FETIȚĂ: *Ia te uită*

PRIMA VOCE: *spune o fetiță mamei ei pe cînd trec sub fereastra de la Scho-
oner House*

FETIȚA: *Căpitanul Cat plînge*

PRIMA VOCE: *Căpitanul Cat plînge*

CĂPITANUL CAT: *Întoarce-te întoarce-te*

PRIMA VOCE: *prin coridoarele de tăcere și ecouri ale drumului spre eterna noapte.*

FETIȚA: *da'ce mai dă apă la șoareci*

PRIMA VOCE: *spune fetița. Mama pleacă mai departe cu copilul.*

FETIȚA: *Are un nas ca o căpșună*

PRIMA VOCE: *spune fetița; și după aceea îl uită. În miezul liniștit al golfului
învelit în hîrtie albastră, îl vede pe Nogood Boyo pescuind de pe Zanzibar.*

FETIȚA: *Nogood Boyo mi-a dat ieri trei penny dar n-am vrut*

PRIMA VOCE: *îi spune măică-si.*

A DOUA VOCE: *Boyo scoate un corset cu balene. E tot ce-a prins pe ziua de azi.*

NOGOOD BOYO: *Pește afurisit și caraghios.*

A DOUA VOCE: *Doamna Dai Bread II îmbrăcată doar cu-o brățară, face vrăji cu
ochiul leneș al minții.*

NOGOOD BOYO: *E în cămașa ei de noapte (rugător). Ce-ai zice de corsetul ăsta
nostim și ud doamnă Dai Bread II?*

DOAMNA DAI BREAD II: *Nu nicidecum!*

NOGOOD BOYO: *Și o mușcătură din merișorul meu?*

A DOUA VOCE: *Oferă el fără să spere mare lucru.*

PRIMA VOCE: *Ea își scutură pijamaua de alamă și el o alungă din minte; cînd
se întoarce înapoi ca o rafală, în mijlocul ochiului lui injectat o gheșă într-un
kimono din hîrtie de orez rînjește și face plecăciuni.*

NOGOOD BOYO: *Vreau să fiu good Boyo dar nimeni nu-mi dă vreo o șansă.*

PRIMA VOCE: *Și în timp ce ea se răsuțește cuviincios el oftează. Peisajul se
estompează marea se depărtează și prin norul alb, cald unde zace, o muzică*

răsăriteană mătăsoasă cu clopoței nelineștitoare îl dizolvă cît ai zice pește pe japoneză.

A DOUA VOCE: După amlaza bîzîie ca un roi de albine leneșe în jurul florilor în jurul lui Mae Rose Cottage. Aproape adormită pe pășunea cu capre care fredonează și împung delicat soarele cu coarnezile își alege dragostea suflînd într-o minătarcă pufoasă

MAE ROSE COTTAGE (alene): *Mă iubește*

Nu mă iubește

mă iubește

nu mă iubește

Mă iubește!... nebun bătrîn și îndrăcit

A DOUA VOCE: tolănită de una singură în lucernă și iarbă dulce, șaptesprezece ani și n-a fost niciodată îndulcită în iarbă, hoo, hoo.

PRIMA VOCE: Reverendul Eli Jenkins, murdar de cerneală, în sufrageria rece dinspre stradă sau odaia poemelor, spune numai adevărul în Opera Vieții lui — Populația, Industria de bază, Navigația, Istoria, Topografia, Flora și Fauna orașului pe care îl divinizează în — Cartea Albă de la Llaregyb. Portrete de barzi și pastori renumiți, numai blană și lînă din cap pîn' la genunchi, îi atîrnă deasupra capului grele ca niște oi alături de acuarelele spălăcite, de mîna doamnelor cu Milk Wood întrun verde palid de lăptucă trecută. Mama lui sprijinită de un ghiveci cu bărbia proptită în palmă cu talia ca trasă printr-un inel de logodnă și bustul ca o masă așternută cu fața neagră, suferă în corset.

REV. ELI JENKINS: O, îngeri, fiți cu luare aminte aici cu cuțitele și furculițele voastre

PRIMA VOCE: se roagă el. Nu s-a mai pomenit un altul ca taică-său, Esau, care, după ce a apostatat din pricina micuței lui slăbiciuni, l-au tăiat din greșeală pînă la os cu coasa într-o toamnă, cînd stătea tolănit cu slăbiciunea lui în grîne. Și-a pierdut orice ambiție și-a murit într-un picior.

REV ELI JENKINS: Săracu tăticu.

A DOUA VOCE: se vaită Reverend Eli

REV. ELI JENKINS: să se prăpădească din cauza băuturii și a agriculturii.

A DOUA VOCE: Agricultorul Wathins de la Salt Lake își urăște vitele de pe deal în timp ce le adună, cu ocări, pentru muls.

UTAH WATKINS (infuriat): Dracu să vă ia de lactate!

A DOUA VOCE: o vacă-l sărută.

UTAH WATKINS: Mușc-o să crape!

A DOUA VOCE: strigă el către dulăul cel surd care zîmbește și-l linge labele.

UTAH WATKINS: Umple-l de sînge, calcă-l în picioare, Daisy!

A DOUA VOCE: răcnește el către juncana care-l perie cu limba și mugește cuvinte tandre, în vreme ce el își lese din minți și dănțuiește printre supusele lui și respirația lor miroase a vară supusele lui care coboară domol spre fermă. Sfîrșitul zilei de primăvară se oglindește de pe acum în iezerele ochilor lor Bessie Bighead le întîmpină cu numele pe care le-a dat pe cînd erau fecloare.

BESSIE BECHEAD: Peg, Meg, Buttercup, Moll,

Fan de la Castle,

Theodosia și Daisy.

A DOUA VOCE: Și ele își pleacă grumajii.

PRIMA VOCE: Dacă vă uitați în Cartea Albă de la Llaregyb, la capitolul despre Bessie Beghead o să găsiți o mină de zdrențe amărite și un fir destul de obscur al istoriei ei, așternute acolo în pagini cu aceeași dragoste și grijă cu care pui o buclă din părul primei iubiri. Concepută în Milk Wood, născută într-un hambar înfășurată într-o hîrtie, părăsită pe un prag, cu capul mare și voce groasă a crescut în întuneric pînă cînd Gomer Owen, mort de mult, a sărutat-o în timp ce nu se uita, pentru că era provocat. Acum lucrează în lumină, cîntă, mulge, rostește numele drăgălașe ale vacilor și doarme pînă cînd noaptea îi sugere sufletul și-l scuipă pe cer. Pe lumină, dragostea ei de-o viață, Bessie mulge sacramental vacile prietenoase cu ochi de iezere pe cînd amurgul se cerne încetîșor peste staul peste mare și peste oraș. Prin curtea fermei sale Utah Watkins ocărăște un cal de povară.

UTAH WATKINS: Dii schilodul dracului!

PRIMA VOCE: și calul zdravăn nechează în surdină de parcă ar fi primit o bucată de zahăr. Acum orașul e înghițit de amurg. Fiecare stradă, a prundului a măgarului, a giștii sau a agrișei, e o magistrală a asfințitului; și amurgul și praful ceremonios și prima zăpadă de beznă a nopții și somnul păsărilor plutesc în voie pe sub și prin amurgul însuflețit al acestui loc al iubirii. Llaregyb e metropola asfințitului. Doamna Ogmores Pritchard, la primul strop al potopului de amurg își sigilează toate ferestrele care privesc spre mare, trage storurile sterilizate, se așează, țeapănă ca un vis uscat pe un jilț igienic cu spătar înalt și se convinge la un somn rece și rapid. De îndată, de două ori îndată domnul Ogmores și domnul Pritchard care întreaga ziulică moartă au sporovăit ca niște strigoi în magazia de lemne, punînd la cale josnica distrugere a văduvei lor de sticlă, se strecoară fără prea mult chef și oftînd în casa ei atît de curată.

DOMNUL PRITCHARD: Dumneata primul, domnule Ogmores.

DOMNUL OGMORE: După dumneavoastră, domnule Pritchard.

DOMNUL PRITCHARD: Nu, nu, domnule Ogmores, dumneata ai văduvit-o primul.

PRIMA VOCE: Se strecoară și boscorodesc, prin gaura cheii cu lacrimi în locurile unde erau cîndva ochii.

DOAMNA OGMORE PRITCHARD: Bărbați

PRIMA VOCE: spune ea în somn. Vocea ei poartă o dragoste acră, pentru una din cele două fantome care își tirșesc picioarele. Domnul Ogmores speră că nu e pentru el. La fel și domnul Pritchard în ceea ce-l privește.

DOAMNA OGMORE PRITCHARD: Vă iubesc pe amîndoi.

DOMNUL OGMORE (cu groază): O, doamnă Ogmores!

PRITCHARD (cu oroare): O doamnă Prithhard!

DOAMNA OGMORE PRITCHARD: în curînd veți merge la culcare. Spuneți-mi pe rînd misiunile.

DOMNUL OGMORE și DOMNUL PRITCHARD: Trebuie să ne luăm pijamalele din sertarul cu eticheta respectivă.

DOAMNA OGMORE PRITCHARD (*glacial*): Și după aceea tot trebuie să vi le scoateți

A DOUA VOCE: În orașul cu crepuscul Mae Rose Cottage, tolănită încă în lucernă ascultă mestecatul caprelor și-și desenează cercuri de ruj în jurul sfîrcurilor.

MAE ROSE COTTAGE: Sînt pecetluită. Sînt blestemată, Dumnezeu o să mă trăznească. Am șaptesprezece ani; iadul o să mă înghită

A DOUA VOCE: le spune caprelor.

MAE ROSE COTTAGE: Aveți puțină răbdare. Am să păcătuiesc pînă o să pleznesc.

A DOUA VOCE: Se lipește de pămînt așteptînd să se petreacă o catastrofă; caprele clefăie și rînjesc.

PRIMA VOCE: În pragul casei Bethesda Reverendul Jenkins recită poemul său vespéral colinei Llaregyb.

REV. ELI JENKINS: *În fiecare dimineață cînd mă scol.*

Înalț o Doamne, o mică rugăciune

Îndură-te și ține-n pază

Toate sărmanele făpturi născute spre a muri

Și în fiecare seară în amurg

O binecuvîntare eu împlor, pentru acest tîrg

Căci chiar dacă nopții supraviețuim

E singur că va fi pentru puțin.

Nici buni nu sîntem și nici răi de tot,

Cei care viața ne-o purtăm lîngă Milk Wood

Și Tu eu știu, nu vei șovăi

Să vezi ce-i bun în noi și nu ce-i păcătos.

O, fie să apucăm o nouă zi

Binecuvîntează-ne-n noaptea asta, rogu-Te

Și către soare plecăciuni vom face

Și bun rămas vom spune dar numai pentru o clipă.

PRIMA VOCE: Jack Black se pregătește din nou să-și întâlnească Satana în Pădure.

Scrîșnește din dinții săi de noapte închide ochii se vîră în nădragii lui pioși, șlițul e cusut cu sfoară cismărească și pășește biblic și luminat de torțe, sumbru și voios, în asfințitul care păcătuiește încă de pe acum.

JACK BLACK: În Gomora cu voi!

A DOUA VOCE: Și Lilly Smalls e sus la Nogood Boyo în spălătorie.

PRIMA VOCE: Și Cherry Owen sobru ca duminica, așa cum de altfel e în fiecare zi lese cu o fericire de simbătă să se îmbete ca un diacon, așa cum face de altfel în fiecare noapte.

CHERRY OWEN: Am spus întotdeauna că are doi bărbați

PRIMA VOCE: spune Cherry Owen

CHERRY OWEN: unul bețiv și unul corect.

PRIMA VOCE: Și doamna Cherry Owen spune pur și simplu

DOAMNA CHERRY OWEN: Și nu sînt o femeie norocoasă? pentru că-i iubesc pe amîndoi.

SINDBAD: Să trăiești Cherry

CHERRY OWEN: Să trăiești! Sindbad.

SINBAD: Și ce zici că bei azi?

CHERRY OWEN: Cam mult.

SINBAD: Sailors Arms e deschisă mereu...

PRIMA VOCE: Sindbad suferă lăuntric, cu inima zdrobită

SINBAD: ... O Gossamer deschide-o pe-a ta!

PRIMA VOCE: Amurgul s-a înecat definitiv pînă mîine. E noapte dintr-odată. Orașul mîngîiat de vînturi e o colină de ferestre și dinspre costișele cotonogite luminile felinarelor recheamă ziua și morții care au evadat în mare. Și peste tot acest întuneric cu chemări: plozii și bătrînii sînt mituiți și alintați să adoarmă.

PRIMA VOCE DE FEMEIE: Nani, nani pușor, vine omul de nisip.

A DOUA VOCE DE FEMEIE (*continuînd*): Nani, nani legănat, bunicul în vîrf de copac cînd bate vîntul se mișcă leagănul
cînd se rupe craca atunci cade il leagănul
și bunicul de-a berbeleacul cu mustăți cu tot.

PRIMA VOCE: sau fiicele lor trag păturile peste bătrînii care, fără nici o clipire din ochi—ca papagalii și în întunericul lor modest din cotloanele bucătăriei luminate și agitate de tinerețe—veghează cît e noaptea de lungă ca nu cumva să-i prindă moartea dormind.

A DOUA VOCE: Fetele nemăritate, în iatacurile logodnei lor tainice, se pudrează și se moțează pentru Balul Lumii. (*Muzică de acordeon înfundată*)
În fața oglinzilor își confecționează fețe obraznice și provocatoare pentru tinerii de pe stradă, afară, la colțurile de sprijin, care așteaptă în vîntul stîrnit tam nesam să urle ca lupii și să fluiera (*muzica de acordeon mai tare și după aceea se stinge*).

PRIMA VOCE: Băutorii de la Sailors Arms închină pentru eșecul balului.

UN BĂUTOR: Jos cu valsul și cu zbugulala.

CHERRY OWEN: Dansul e împotriva legilor firii.

PRIMA VOCE: Grălește cu atîta dreptate Cherry Owen care tocmai a aruncat pe gîtlej șaptesprezece jumătăți de bere amară galeză, caldă și subțire.

A DOUA VOCE: Se vede licărind felinarul de mînă al unui fermier, o sclipire pe coasta Llaregyb (*muzica de acordeon se stinge*).

PRIMA VOCE: Llaregyb. Hill scrie reverendul Jenkins în odaia lui de poeme.

REV. ELI JENKINS: Llaregyb Hill acel gorgan plin de mister, vestigiu de pe urma noroadelor care populau regiunea Llaregyb înainte ca celții să fi părăsit țara Sumorului, și unde bătrînii magi și vraci își alegeau de soție cîte o floare de cîmp.

A DOUA VOCE: Domnul Waldo în colțul lui de la Sailors Arms cîntă:

DOMNUL WALDO:

*Cînd tinerel eram în Pembroke City
La Castle Keep mă aciuam
Cu șase penny într-o săptămînă
Pe vremea cînd la un coșar lucram.*

Doar șase penny reci era ce căpătam
Mai mult nici o lețcaie
Și tot ce într-o zi mîncam
Era doar o salată de brîncuțe
Și gin de păstîrnac doar beam,
Nu-mi trebuiau cuțit sau furculițe
Și șervețel pe sub bărbie
Pentru un biet blid de brîncuțe.
Ați mai pomenit cîndva ca un băiat
S-o ducă atît de strîmătorat
Cu hrană fără carne și ciolane
Și băutură de te-apucă plînsul?
Hornuri, hornuri, hornuri desfundăm
Plîngeam prin Pembroke City
Sărman și desculț prin zăpadă.
Pîn-ce o femeie cumsecade s-a-ndurat:
Micuțule, sărman coșar, a spus,
Negru ca un as de pică,
Nu mi-a mai desfundat nimeni hornul
De cînd bărbatul meu s-a dus.
Vino și desfundă-mi hornul
Vino și desfundă-mi hornul
A oftat și a roșit ea
Vino și desfundă-mi hornul
Și adu și peria.

PRIMA VOCE: Căpitanul Cat orb se urcă în cușetă. Vede prin întuneric ca o mișcă.

Printre voiajele lacrimilor sale navighează pentru a se întîlni cu morții.

CĂPITANUL CAT: Williams dansatorul.

PRIMUL ÎNECAT: Și încă mai dansez.

CĂPITANUL CAT: Jonach Jarvis.

AL TREILEA ÎNECAT: Încă.

PRIMUL ÎNECAT: Țeasta lui Curley Bevan.

ROSIE PROBERT: Rosie, cu Domnul, a uitat să mai moară.

PRIMA VOCE: Morții ies în haină de sărbătoare.

A DOUA VOCE: Ascultați cum se crapă noaptea.

PRIMA VOCE: Organ Morgan se duce la capelă să cînte la orgă. Îl zărește pe o piatră funerară.

ORGAN MORGAN: Johann Sebastian.

CHERRY OWEN (*mahmur*): Care?

ORGAN MORGAN: Johann Sebastian, marele Bach. O, Bach, fach.

CHERRY OWEN: Mai dă-te dracu

PRIMA VOCE: spune Cherry Owen care se odihnește pe o piatră funerară în drum spre casă.

Domnul Mog Edwards și domnișoara Myfanwy Price într-o fericită depărtare unul de altul, în centrul și în capătul dinspre mare al orașului își scriu scrisorile lor de fiecare seară, cu dragoste și dor. În căldura Cărții Albe de la Llaregyb veți găsi mici cărți ale insulei fericirii lor.

MYFANWY PRICE: O Mog, dragul meu, sînt al tău pe veci.

PRIMA VOCE: Și se uită cu satisfacție împrejur la odăița ei cochetă mereu proaspătă în care domnul Mog Edwards nu va călca niciodată.

MOG EDWARDS: Vino în brațele mele Myfanwy

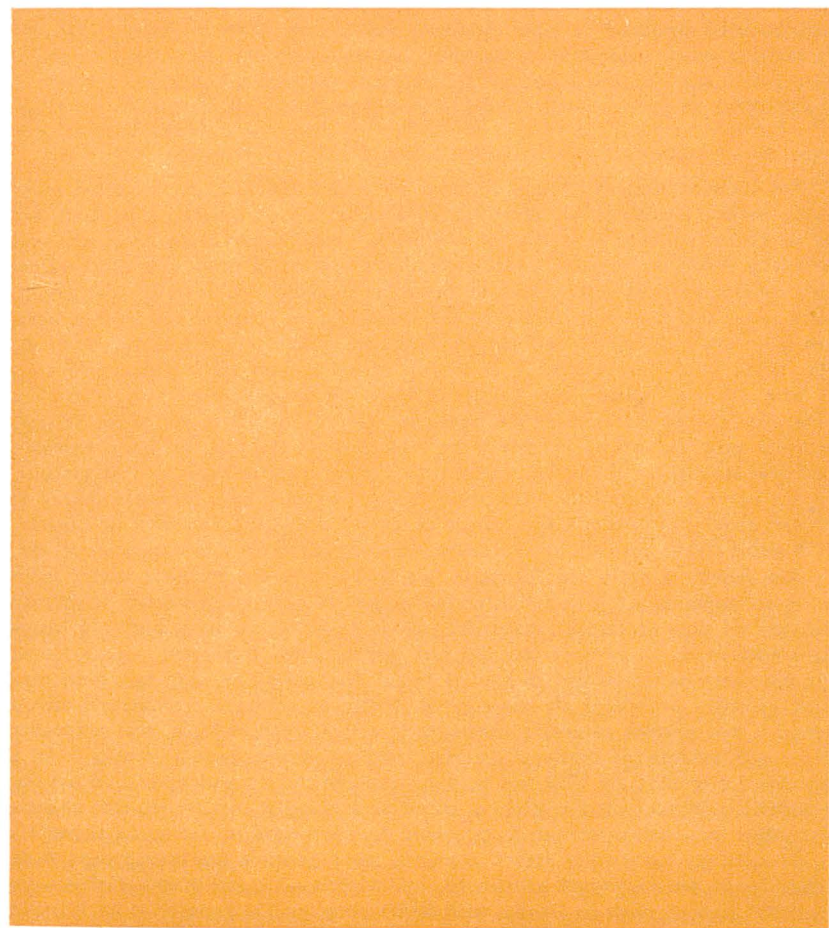
PRIMA VOCE: și își strînge drăguții de bani la propia-i inimă. Și domnul Waldo, beat, în crîngul scufundat în asfințit o îmbrățișează pe drăgălașa Polly Garter sub ochii și limbile turuitoare ale vecinilor și păsărilor, dar nu-i pasă. Își linge buzele roșii aprinse. Dar nu e numele lui acela pe care îl șoptește Polly Garter în timp ce stă culcată sub stejar și răspunde dragostei lui. Numele lui cîntă în țărîna rece la șase picioare adîncime.

POLLY GARTER (*cîntînd*): Dar mă gîndesc mereu pe cînd ne răsturnăm în pat la micul Willy Wee care a murit; e mort, e dus.

PRIMA VOCE: Întunericul nopții subțiri se adîncește. O adiere dinspre apa cutată înfioară străzile de lîngă Milk Wood care veghează. Crîngul a cărui fiecare poală de copac e sfîșiată sub privirile bucuroase și negre ale vînătorilor pe perechi, adică o grădină ridicată de Dumnezeu pentru Mary Ann Sailors, care știe că există un rai pe pămînt și poporul ales al focului Său blînd în tărîmul Llaregyb, cu alte cuvinte Capela ignorantă și poznașă, de paturi nupțiale a rîndașilor în zilele de tîrg și pentru reverendul Eli Jenkins, o slujbă încununată cu verdeață despre puritatea omului și crîngul scuturat brusc de vînt se trezește cu un salt pentru a doua oară întunecată în această zi de Primăvară.

În românește de MIRCEA BUCURESCU

ANDRÉ MALRAUX



O evocare a destinului

Vizită la André Malraux

Am încercat deseori să mi-l închipui pe André Malraux, dar niciodată n-am putut rezista ispitei de a-l identifica cu vreunul din personajele sale. Simțisem de la primul contact cu opera lui — eram în cursul superior de liceu, când am citit « La condition humaine » într-o traducere apărută la Brad, sub titlul « Destine omenești » — că autorul este el însuși un personaj în căutarea unui destin, adică eroul unei ficțiuni încărcate de semnificații, și nu reușeam să-l așez în ordinea obișnuită a existenței, să-l văd plimbându-se, iubind, murind ca toți oamenii. Mai târziu când i-am cunoscut și restul operei și i-am văzut chipul prin cărți și prin jurnale, mi-am dat seama că imaginile fotografice nu se suprapuneau imaginilor succesive desprinse din opera lui. Chipul lui Balzac sau al lui Tolstoi, scriitori care au reușit, în mai mare măsură decât Malraux, să dea o expresie obiectivă aspirațiilor, căutărilor, neliniștilor, coșmarurilor de care au fost bîntuiți, mi s-a părut a corespunde întru totul imaginii pe care mi-o făurisem despre ei și eram convins că dacă aș fi fost dăruit cu puterul divinatorii, asemeni lui Lavater, aș fi putut stabili corelații semnificative între fizionomia lor și structura operei lor.

Am privit o serie de fotografii ale lui Malraux din perioada situată între « Les conquérants » și « La condition humaine ». Mi s-au impus atenției trăsăturile delicate ale unui adolescent, maturizat înainte de vreme printr-o susținută încordare meditativă, cu privirea larg deschisă înspre lumea dinlăuntru, asemeni unui muzician care se străduiește să supună fluxul discontinuu al vieții sale interioare unui principiu ordonator cât mai riguros. Nimic nu trădează aventurierul care-și încearcă și-și verifică resursele interioare în acțiuni spectaculoase, mai preocupat de experimentarea adîncimilor și limitelor condiției umane, decât de reușita însăși a acțiunii. Fotografiiile din 1937, din timpul războiului civil spaniol, ne arată o față mai brăzdată, o frunte mai încrețită, o atitudine a trupului mai fermă, mai imperativă. (Dar oare echipamentul de campanie nu reprezintă un factor de sugestie?)

În orice caz fotografiile acestei perioade par a exprima mai îndeaproape și cu întîrziere pe eroul aventurii asiatice, pe omul stăpînit — sau care se voia stăpînit — de demonul acțiunii, decât pe Garcia, unul dintre paradigmii imaginativi ai lui Malraux din romanul « L'Espoir ». Acesta, deși profund angajat în acțiune, o contemplă cu un ochi transcendent, ca pe un « exercițiu al apocalipsului », stăpînit de voința de a înălța, cu luciditate, pe ruinele « iluziei lirice » o nouă formă a speranței, oferind astfel omului singura șansă de salvare în cuprinsul existenței sale istorice.

« A transforma în conștiință o experiență cât mai larg posibilă », aceasta reprezintă — după Garcia — cea mai deplină reușită a vieții omenești. Asemeni majorității eroilor săi, Malraux a acționat, dar în același timp s-a observat acționînd, veșnic preocupat de sporirea cîmpului propriei sale experiențe. De la un roman la altul, comentariul asupra evenimentului trăit, răsfrîngerea lui în conștiință, cîștigă o amploare tot mai mare. Iar « La lutte avec l'ange », scrisă și publicată parțial în 1943 (restul s-a pierdut), este o meditație existențială, căreia cu greu i se mai poate atribui calificativul de roman. Dialog sintetic al lui Malraux cu istoria și cultura veacului său, ea reprezintă bilanțul definitiv al unei etape, dominată de mitul acțiunii, care, după toate aparențele, își epuizase puterea de fascinație.

Cariera de romancier a lui Malraux se încheia o dată cu cariera lui de personaj, care a ales în mod liber acțiunea ca forma cea mai caracteristică epocii noastre de a-ți întîlni destinul. Dar destinul nu-l întîlnești cînd îl cauți, ci cînd îți vine singur în întîmpinare. La douăzeci și ceva de ani, Malraux a preferat cursurilor Sorbonei și sălilor Bibliotecii Naționale unde era depozitată, sub lespezi de praf, înțelepciunea veacurilor, plecarea spre continentul asiatic, nutrinde asemenea multor intelectuali ai vremii sale convingerea eronată că « vei deveni cu atît mai mult om, cu cît vei fi mai puțin legat de patria ta ». Ori, destinul i-a ieșit în cale sub chipul însîngerat al patriei sale. Redescoperirea Franței reprezintă un moment crucial în existența lui Malraux, pentru că o dată cu ea a redescoperit valoarea ideii de tradiție și continuitate, a reintegrat în experiența sa, în mod organic, ceea ce n-a reușit să reintegreze decît în mod fragmentar în căutările sale descumpănite: întreaga experiență creatoare a vîrstelor dispărute, fiecare dintre ele reproducînd, în diversitatea ipostazelor și metamorfozelor sale, lupta lui Iacob cu îngerul, lupta conștiinței omenești cu un absolut, a cărui chemare este cu atît mai intensă, cu cît fiecare încercare de a-l supune sfîrșește într-un eșec glorios.

Opțiunile anterioare ale lui Malraux au fost provocări libere ale destinului, dar destinul n-a fost de față la luarea lor. Dacă ar fi rămas în Franța și ar fi rătăcit prin biblioteci, prin muzee și prin atelierele pictorilor, în loc să plece în Indochina, nu s-ar fi putut spune că « trădează » ceva, decît cel mult o idee înfiripată din atmosfera intelectuală a epocii, nu din realitățile ei vii. Cînd Franța a fost invadată de trupele străine, iar onoarea ei călcată în picioare, alegerea lui Malraux echivala cu o poruncă a destinului. Nu se putea leși din alternativă decît alegînd între opoziția fățișă sau pactizarea — activă sau pasivă — cu vrăjmașul patriei. Celui ce-a îmbrățișat cauza altor popoare, pentru a întreține vie speranța în om ca unic purtător de valori, pasivitatea, oricît de nobilă formă ar fi luat — refugiul în bibliotecă, în creația artistică sau teoretică — i s-ar fi înfățișat ca o trădare. Opțiunea lui Malraux a fost mai autentică, fiindcă a fost mai puțin liberă decît celelalte, mai constrîngătoare, și, în acest sens, se poate vorbi despre o nouă naștere a conștiinței sale. O nouă naștere, datorită căreia a înțeles că desprinderea de surse, desrădăcinarea, chiar dacă aceasta i-a apărut cîndva ca o nouă formă a speranței, este o erezie moștenită din veacul al XIX-lea, și că fața adevărată a umanității se ascunde celui care o caută la capătul lumii, și se dezvăluie numai prin mijlocirea patriei sale.

De ce oare experiența atât de bogată a lui Malraux din maquis, din lagărul de concentrare, din perioada de reconstrucție a Franței și de recucerire a demnității pierdute, nu s-au obiectivat într-o creație epică? Aș îndrăzni ipoteza că opera de romancier a lui Malraux a fost posibilă tocmai prin coeficientul de neparticipare implicat în acțiunile anterioare, prin posibilitatea de a se dedubla, constituindu-se în același timp ca personaj și ca observator al personajului întruchipat. Identificarea dintre cele două ipostaze ale sale nefiind totală, distanța dintre ele lăsa câmp liber disponibilităților epice. În noua lui opțiune, identificarea era însă atât de desăvârșită, încât nu mai existau spații libere, neocupate de destin, de unde să poată fi privită desfășurarea evenimentelor cu un ochi interesat de descrierea lor. Romancierul se preschimbă în vestitor, narațiunea devine declamație tragică la modul shakespearian sau celebrare imnică la modul pindaric.

Destinul i s-a disimulat lui Malraux sub măștile necunoscutului. Ori, ce altceva este creația epică decât un joc al măștilor în perpetuă schimbare, o sursă neistovită de iluzii substituindu-se realității? Când măștile se dau la o parte lăsând să se întrevadă fața tănuită a realității, cea de la care ne întoarcem privirea fiindcă ne este dintotdeauna cunoscută și familiară, atunci se naște cîntecul. Scriem romane ca să ne consolăm de neputința de a cînta. Descriem ce nu putem slăvi și analizăm după ce corzile sfărâmate ale lirei nu mai vor să răsunе.

Discursurile și intervențiile lui Malraux din anii de după eliberare vestesc lumii învierea Franței, spălarea rușinii și recucerirea demnității, iar vocea vestitorului, asemeni vocii unui oracol, a unui tălmăcitor al destinului, pogoară înspre lume, de pe coturnii tragici, impersonală și solemnă. A trebuit ca timpul să așeze între scriitor și evenimentele trăite distanța pe care n-a putut-o așeza propria lui conștiință, pentru ca vocea scriitorului să poată depune mărturie, fără artificiile ficțiunii epice, despre evenimentele esențiale care au dovedit că vocația universalistă a Franței n-a fost îngropată. Lectura « Antimemoriilor » și a celor două volume apărute anul acesta, « Les chènes qu'on abat » și « Oraisons funèbres », sînt revelatoare în acest sens. Chiar în călătoriile sale în jurul lumii, Malraux nu ne mai apare în ipostază de individ singular ispitind necunoscutul, ci în calitate de sol al patriei sale. Deși cuvîntul Franța nu apare în conversație, ca în unele discuții cu Nehru sau Mao Tze-dun, ea îl însoțește ca o logodnică nevăzută și credincioasă. Ce l-a apropiat de generalul de Gaulle, dacă nu convingerea că în ceasurile de umilință « peste cumplitul somn al acestei țări, el a menținut onoarea ca un vis de neînvins »? Prietenia dintre ei a fost impersonală, născută nu dintr-o comuniune afectivă, ci din conștiința că au ajuns amîndoi, pe cărări deosebite care s-au reunit la un moment dat în același drum triumfal, să își descopere adevărata vocație de slujitori. Pînă la « Lupta cu îngerul », experiența realului — adică totalitatea de semnificații pe care le-au cîștigat evenimentele trăite în conștiința lui — slujeau formării personalității sale. Demonii născuți din orgoliul aventurierului însetat de necunoscut, furnizau conștiinței alibiuri justificative, pentru că Malraux a năzuit întotdeauna să slujească, de unde convingerea sa, afirmată răsplat în diferite ocazii, că viața omenească are preț doar prin valorile care o luminează. Înainte de întîlnirea sa cu Franța, el a dus însă o luptă

disperată de a întreține speranța printre ruine și mormane de cadavre, însuflețind patetic abstracțiunile inteligenței sale, care trăia după sine inima în aventurile ei neprevăzute. De data aceasta, realitatea concretă descoperită întâi cu « rațiunile » inimii, i-a incendiat inteligența, desfăcând-o de mirajul depărtărilor, apropiind-o cu smerenie de puritatea, mai presus de înțelegere, a micii păstorice din Lorena. Deși nu mi-a făcut nici o confidență în acest sens, presimt că Malraux a înțeles, în lumina noii sale experiențe spirituale, că drumul lui Péguy de la Paris pînă la Chartres poate fi mai bogat în peripeții interioare decît o călătorie în jurul pămîntului. Căci, după spusele unuia dintre maeștrii săi, a lui Leonardo, « cunoașterea cea mare este fiica dragostei celei mari și dragostea cea mare este fiica cunoașterii celei mari ».

Fotografiile lui Malraux din anii următori eliberării exprimă seninătatea regăsită. El îndreaptă înspre lume aceeași privire fermă și întrebătoare ca și înspre universul său interior sau înspre civilizațiile vîrstelor dispărute. Echilibrul restabilit nu anulează însă conștiința tragică. Cel care știe, asemeni lui Valéry, că toate civilizațiile sînt muritoare, dar mai știe pe deasupra că singura șansă de supraviețuire este metamorfoza, se întreabă desigur ce semnificații vor atribui vîrstele viitorului, faptelor, imaginilor, creațiilor noastre, pe care « le-am smuls din străfundurile conștiinței, ca să putem nega neantul condiției umane ».

Gîndurile acestea mă însoțeau în drumul spre Varrières-le — Buisson, unde eram așteptat de André Malraux. Bunul său prieten și tovarăș de suferință — fuseseră împreună în captivitate — poetul Jean Grosjean, mijlocise această întîlnire. Pe Grosjean îl cunoscusem din 1969 și aflasem de atunci despre marea admirație și prietenie care îl lega de Malraux. Poetul călătorise și el în tinerețe prin Orientul Apropiat, atras de acele tărîmuri de taină, de unde au izvorît îngemănate, ca pe urmă să se despartă în albiu potrivnice, atîtea tipuri de spiritualitate. Spre deosebire de Malraux, Grosjean n-a pornit în lume la chemarea necunoscutului, ci ca un pelerin care o ia de-alungul albiei către izvorul dătător de viață. Itinerarul său a fost de la început fixat și nu l-a interesat nimic în afara traseului stabilit. La reîntoarcerea din Orient, oprindu-se cîteva săptămîni în Italia, a rămas profund decepționat. În primăvara aceasta, revenind la Paris din Italia, copleșit de entuziasm, i-am împărtășit impresiile mele lui Grosjean. Acesta, cu privirea ațintită într-o zare a amintirii, mi-a spus : « N-ai văzut Orientul. După cedrii din Liban, palmierii pitici din Napoli sînt de o neverosimilă meschinărie și întreaga Italie pare o țară născocită pentru turiști. Muzeele, cultură conservată și orînduită pe pereți, nu mă interesează. Numai în Orient poți vedea lumea, așa cum a fost în ziua întîia ». Ce imensă distanță între o asemenea atitudine și afirmația lui Malraux, că muzeul este « unul din locurile care ne dau cea mai înaltă idee despre om ». După toate aparențele, deci după mentalitatea comună, între acești oameni n-ar fi trebuit să se producă o apropiere. Și totuși, din primele zile ale cunoaștinței lor în captivitate, s-a legat între ei una dintre acele prietenii exemplare, — numai naturile generoase sînt capabile de o astfel de prietenie — în care deosebiri, în loc să devină obstacole, deschid căi noi și neprevăzute de comunicare între conștiințe.

Malraux era stăpinit de vocația acțiunii, Grosjean de cea a suferinței. Primul a evadat din captivitate, al doilea a refuzat evadarea, voind să ducă experiența suferinței pînă la limita ce-i fusese hărăzită. Malraux contemplă lumea în veșnica ei mișcare și metamorfoză, Grosjean vrea s-o descopere în puritatea ei originară. Iconoclast prin vocație, Grosjean, ca și Pascal, convins de vanitatea picturii, consideră imaginile drept văluri înșelătoare, interpusse între conștiință și realitate; Malraux vede în ele moduri diverse și la fel de îndreptățite de a transfigura realitatea, făcînd-o astfel să dureze. Desigur, există multe lucruri comune între ei: admirația pentru Corneille și Claudel, interesul lor — ciudat la Grosjean — pentru strategia militară, și mai presus de toate, credința lor nestrămutată în om, în ideea de om care include în ea și omul concret, la Malraux, în omul concret care include în sine și ideea de om, la Grosjean. Malraux s-a străduit să-și lărgească mereu aria intereselor spirituale pentru a cuprinde tot ce este esențial, Grosjean a încercat continuu să și-o restrîngă pentru a elimina tot ce este neesențial. Malraux s-a aruncat în vîltoare, Grosjean a ales izolarea. Scos din claustrarea sa de către Malraux și Claude Gallimard (alt tovarăș de captivitate), Grosjean a locuit cîțva timp împreună cu Malraux la Versailles. Aș fi dorit să fiu martorul dialogurilor purtate pînă tîrziu în miez de noapte, prin aleele geometrice și printre arborii (cît de meschini trebuie să-i fi apărut lui Grosjean) rețezați după o ordine canonică. Despre campaniile lui Napoleon și ale lui Frederic cel mare, despre relația dintre individ și lege, despre spiritualitatea orientală și opoziția ei față de spiritualitatea greacă, despre destinul Franței și al Europei, iată doar cîteva din problemele atinse în discuțiile lor. Atît am putut afla din discreția lui Grosjean, dar presimt că Malraux i s-a destăinuit altfel decît altor prieteni, că i-a vorbit nu numai despre evenimentele pe care le-a provocat din voluptatea confruntării cu destinul, ci și despre evenimentele suportate, despre loviturile absurde ale sorții (moartea tragică a copiilor săi, pierderea celei mai apropiate prietene) despre care niciodată acest discipol al marelui Corneille nu va depune mărturie, deși rezonanțele tragice ale vocii sale, pîrînd uneori un geamăt protestatar, ca acela al lui Oedip în fața zidurilor Tebei, și negurile care-i întunecă pentru o clipă privirea fermă și Iscoditoare, echivalează cu o confesiune.

Cînd am pătruns în holul de o elegantă simplitate al casei Vilmorin de la Verrières-le-Buisson (scriitorul locuiește împreună cu familia prietenei sale Louise de Vilmorin), l-am zărit îndărătul unei uși de sticlă, plimbîndu-se de-a lungul camerei cu minile la spate și privirile ațintite înspre grădina încîntătoare, mai puțin somptuoasă și geometrică decît grădinile concepute de Le Nôtre la Versailles, dar mai intimă și mai familiară. Aici, desigur, cîntecul lui Anima răsună liber prin frunzișuri, fără supravegherea bănuitoare a lui Animus. Louise de Vilmorin, prietena devotată a scriitorului, care l-a cunoscut înlăuntrul unei comuniuni sufletești, și Charles de Gaulle, prietenul și conducătorul admirat, care l-a cunoscut înlăuntrul unei comuniuni spirituale, l-au părăsit printr-o ciudată hotărîre a destinului, la un interval de timp foarte apropiat. Plecarea din Paris și retragerea lui Malraux la Verrières poate fi oare interpretată ca o fugă în trecut? Prezentul l-a decepționat, cu siguranță, după cum dovedește cartea sa « *Les chènes qu'on abat* », și faptul că și-a strâns sub titlul de « *Oraisons funèbres* », nu numai luările de rămas bun de la vechii săi prieteni

și maeștri — Le Corbusier, Georges Braque ci și cuvântările rostite la comemorarea a 14 ani de la eliberarea Parisului, spre slava martirajului loanei pe rug, sau spre slava Greciei eterne, cu ocazia iluminării Acropolei. Celebrând aceste creațiuni sau fapte prin care s-a afirmat vocația spirituală a omului, Malraux făcea oare panegiricul unei civilizații? Dar existența omenească este — după Malraux — existență împotriva morții, nu existență înspre moarte, ca pentru Heidegger, iar cei care prin faptele lor, asemeni loanei d'Arc, lui Jean Moulin sau eroilor anonimi ai Rezistenței, sau prin creațiile lor, asemeni arhitectului Acropolei, lui Le Corbusier, lui Braque, au dat o direcție devenirii istorice, sînt purtați de apele ei nestatornice dincolo de pragurile limită ale existenței lor omenești. În reclusiunea sa, deseori tulburată de vizitatori, de radio, de televiziune, Malraux își orînduiește amintirile, nu după logica cronologică a memorialistului, ci în funcție de intensitatea manifestării prezenței lor în conștiință.

Din profil, Malraux are o expresie mai aspră, mai colțuroasă, decît privit din față. La scuzele mele — întîrziaseam cîteva minute — mi-a răspuns cu o surprinzătoare cordialitate: « Mi s-a întîmplat și mie să întîrzii, la o întîlnire, cînd mă aflam într-o țară străină. Iar strada aceasta, atît de izolată, este destul de greu de găsit ». Ne-am așezat. La anumite intervale scriitorul se ridica din fotoliu, umplea cu mîna tremurătoare paharele așezate alături pe o măsută, apoi își odihnea cîteva clipe privirile în fața ferestrei largi, care lăsa impresia că încăperea este doar o prelungire a grădinii. Privirea lui Malraux se fixează asupra interlocutorului iscoditoare și persuasivă. Încrêțiturile frunții, ticurile și tremurul nervos al mîinii nu diminuează, ci sporesc impresia de tinerețe spirituală, după cum volubilitatea lui uluitoare, pe care o cunoșteam din relatările scrise ale lui André Gide, Julien Green și a altora precum și din relatările orale ale lui Grosjean, mi s-a părut, datorită gravității și solemnității intonației, o perpetuă și neliniștită întrebare adresată existenței asupra rosturilor ei tănuite.

Doriseam mult să-l cunosc pe Malraux — pentru că îi datoram foarte mult — dar n-aș fi îndrăznit să iau o inițiativă în această direcție, dacă Grosjean nu s-ar fi oferit ca mijlocitor al întîlnirii. Scrisesem un articol despre « Antimemorial » într-un număr al revistei « Familia » din 1967, de a cărui existență scriitorul era informat tot prin Grosjean. Nu credeam însă că acest articol îmi dă dreptul să-i tulbur meditația solitară de la Verrières. Încurajat de cordialitatea primirii, mi-am exprimat bucuria de a-l cunoaște, cerîndu-mi scuze pentru timpul pe care i-l răpesc. — « Faptul că sînteți prieten cu Grosjean constituie o recomandatie atît de prețioasă, încît vă pot considera drept prietenul meu ».

Din cele două ore petrecute împreună — conversația a fost întreruptă de apariția celor de la televiziune — Malraux a vorbit fără să arate vreun semn de oboseală, aproximativ o oră și jumătate. Cer iertare cititorului pînă la caracterul aproximativ al relatărilor mele, dar, în tot timpul conversației, fascinația exercitată de personalitatea scriitorului m-a împiedecat să iau note, așa că sînt obligat să mă încredințez memoriei mele, care dacă nu va trăda sensul spuselor lui, va da desigur o imagine palidă a vervei sale uluitoare.

— « Cunoașteți desigur teoriile mele despre metamorfoza formelor de artă și de viață spirituală și despre situația noastră privilegiată, a celor din secolul XX, de moștenitori ai tuturor civilizațiilor dispărute. Acest fapt se datorește extraordi-

narului progres al mijloacelor de informare și de reproducere, realizat în epoca noastră. Putem să ascultăm, în aceeași zi, fără să ne mișcăm din casa noastră sau din orașul nostru, o operă de Monteverdi, să contemplăm o sculptură egipteană în dimensiunile ei naturale, să urmărim la televizor o piesă japoneză. Totodată prin intermediul jurnalelor, a radioului, a televiziunii, aflăm tot ce se petrece în cele mai îndepărtate colțuri ale lumii. Acest lucru nu este lipsit de consecințe și una dintre ele — oricât de paradoxal vi s-ar părea — este moartea romanului ca gen literar. În ce mă privește nu am renunțat întâmplător să scriu romane, — ultimul meu roman este, probabil, « L'Espoir » — și cred că este profund semnificativ faptul că Sartre nu și-a dus la bun sfârșit romanul proiectat de o frescă a secolului. Cred că romanul s-a dezvoltat ca gen literar odată cu apariția interesului profan pentru evenimentele din care se alcătuiește viața omenescă. Tragedia, datorită originii sale liturgice, se interesa doar de evenimentele revelatoare pentru ordinea metafizică a lumii. Adevărata tragedie, cea greacă, n-a mai putut fi reactualizată ca atare, oricâte tentative s-au făcut în această direcție, pentru că necesitățile spirituale, la care răspundea această formă de artă, dispăruseră. Tragedia antică nu satisfăcea curiozitatea spectatorilor, fiindcă evenimentele înfățișate pe scenă erau într-un tot cunoscute de locuitorii cetății, după cum credincioșii participă la liturghie nu pentru potolirea curiozității, ci din dorința de a reactualiza în conștiință anumite evenimente sacre, prin repetarea unui ritual. Acest fapt e valabil nu numai pentru tragedia greacă, ci și pentru misterele medievale. Teatrul shakespearean — și cel elisabetan în genere — deși realizează dimensiunea tragicului, este strict profan și împins de elemente epice. Evenimentele, luate din istorie sau din experiența concretă a scriitorului, apar pe scenă, solicitând curiozitatea unui public numeros, spre deosebire de publicul selecționat al teatrului clasic francez, instruit în prealabil asupra evenimentelor reprezentate. Cu teatrul elisabetan și cu teatrul clasic francez putem considera că tragedia moare ca modalitate literară, fără ca, prin aceasta să dispară și categoria existențială a tragicului. Dar în secolul al XIX-lea de pildă, tragicul se adăpostește în romanele lui Dostoievski, nici decum în așa zisa dramă burgheză a aceleiași epoci. După cum tragedia a murit în secolul al XVII-lea, oricâte încercări avortate s-au făcut de a o reînvia, în secolul nostru vom asista la moartea romanului, ca gen literar. Epoca de înflorire a romanului presupunea interesul cititorilor pentru evenimente excepționale, îngăduind desfășurarea spectaculoasă a unor energii umane ce depășesc sfera experienței noastre obișnuite. Vautrin nu se putea constitui ca personaj epic decât prins în rețeaua unor situații ieșite din comun.

— « Deci credeți în existența unei legături indisolubile între genul literar al romanului și nevoia de romanesc a firii omenesci? »

— « Nevoia aceasta de romanesc a existat întotdeauna, dar ea s-a manifestat plenar o dată cu lărgirea neprevăzută a orizonturilor omenirii prin expedițiile geografice, prin descoperirea unor pământuri necunoscute și a unor tipuri de umanitate deosebite de cel realizat de noi. Nevoia de re-prezentare a evenimentelor excepționale înfruntate de corăbieri și de războinici și a faptelor la fel de ieșite din comun, prin care răspundeau solicitărilor destinului — ale unui destin cu nenumărate chipuri, spre deosebire de destinul antic — explică dezvoltarea romanului modern. Cei rămași acasă îi urmăreau pe marii aventurieri cu imaginația lor înfierbîntată, romanescă, pentru că a fi romanesc înseamnă a iubi viața așa cum e ea reprezentată

în romane, nu cum ni se înfățișează în experiența cotidiană. Ceea ce am spus nu este, bine înțeles, decât o primă cauză, urmată de un lanț de consecințe printre care schimbarea structurilor sociale și politice, trecerea de la un tip de societate încremenit în rînduiri patriarhale, la o societate devorată de febra transformărilor, bîntuită de revoluții, de înălțări și prăbușiri spectaculoase, care alcătuiesc împreună substanța din care s-au nutrit marile romane ale secolului XVIII și XIX ».

— « Credeți că nevoia de romanesc este mai mică în epoca noastră, și că viața comună nu ascunde, la rîndul ei, resurse de romanesc încă insuficient exploatate? »

— « Nevoia de romanesc nu a dispărut și nici măcar nu s-a diminuat în acest secol dar s-au găsit mijloace mai eficiente, mai imediate de a o satisface. Cititorul din secolul XIX își reprezenta isprăvile lui Vautrin, paslîndu-se de îndrăzneala lui și de capacitatea de a se descurca întodeauna cu succes, din situațiile cele mai complicate. Citind jurnalele, sau urmărind la televiziune evenimentele unei zile, omul contemporan își satisface nevoia de excepțional, de romanesc, mai deplin decât prin intermediul romanelor, imaginile prezentate pe ecran adresîndu-se mai direct Imaginației, decât cele reprezentate cu ajutorul lecturii. Romanescul s-a refugiat deci în spectacolele cinematografului și ale micului ecran și, într-o oarecare măsură, în reportajele bine construite, care ne relatează zilnic evenimente ieșite din comun. Sînt sigur că dacă Balzac ar fi gîndit în imagini cinematografice, ceea ce a reprezentat prin mijlocirea cuvîntului, ar fi captat un public mult mai numeros decât prin romanele sale. Bine înțeles, geniul lui Balzac, orientat în altă direcție, ar fi descoperit metafore cinematografice, prin care să transmită evenimentele romanului « Iluzii pierdute », altfel decât un domn oarecare, lipsit de geniu, care transpune pentru ecran, romanul marelui scriitor. După apariția romanului « L'Espoir », l-am regîndit ca spectacol cinematografic și, cu această ocazie, mi-am dat seama că este vorba de două modalități artistice profund deosebite, răspunzînd însă aceleași chemări, dar care nu mai pot vieții împreună vreme îndelungată, cînmatograful micșorînd treptat audiența publică a artei romanului. Resursele de romanesc ale vieții cotidiene nu pot fi contestate, și multe opere nepieritoare s-au născut din exploatarea acestora, dar căutarea romanescului într-un domeniu nespecific este un simptom prevestitor al morții romanului. De altfel, chiar și aceste resurse de romanesc pot fi mai pregnant reliefate, prin mijlocirea imaginilor cinematografice, decât prin romane de sute de pagini, care depășesc disponibilitățile contemplative ale omului societății noastre. Ne întorcem iarăși la tema metamorfozel. După cum tragicul n-a dispărut, dar s-a manifestat în cuprinsul altor genuri literare, printre care, în primul rînd, în roman, la fel și romanescul își găsește loc de refugiu în modurile de expresie artistică ale civilizației noastre tehnice, (cinematograful, televiziunea, jurnalistica, etc.). Desigur, se vor mai scrie romane, pentru că este un gen mult mai rentabil decât poezia, dar romancierii de vocație își dau seama de moartea inevitabilă a genului ceea ce explică renunțarea lor. Mai există și scriitori care încearcă o literatură experimentală, resemnîndu-se la un public specializat, înălțînd apoi schelări teoretice, menite să le justifice perseverența și să îi ajute să-și convertească resemnarea în orgollu ».

— « Reflexia excesivă asupra romanului — fiecare dintre noii romancieri se simte obligat să-și dezvolte propria teorie despre roman — confirmă spusele dumneavoastră, în sensul că marii romancieri, poate cu excepția lui Flaubert, și-au creat

operele fără să se intereseze de tehnica creației. Întrebat dacă « Război și pace » este un roman, Tolstoi a răspuns aproximativ următoarele: Nu știu ce este această carte, o cronică istorică, un poem, un roman. Este ceea ce a vrut și a putut să exprime autorul, în acea formă în care s-a exprimat. S-ar putea obiecta că Tolstoi este tipul creatorului instictiv, puțin preocupat de probleme de compoziție spre deosebire, de pildă, de romancierii englezi de la Fielding pînă la Thackeray, care, prin mijlocirea unor mici capitole introductive, își pregăteau cititorii pentru urmărirea peripecțiilor caracteristice fiecărui ciclu epic, din care era alcătuit romanul. De deosebită importanță mi se pare ideea exprimată de Dumneavoastră, că romanul, așa cum ni l-a lăsat moștenire secolul XIX și cu metamorfozele suferite în secolul XX nu va mai cunoaște încă o metamorfoză într-un așa zis « nou roman », ci își va transfera substanța altor forme de manifestare artistică. Gœthe deosebea în « Wilhelm Meister » romanul și drama, — termen generic sub care îngloba și tragedia — prin faptul că romanul ne înfățișează atitudini și evenimente, iar drama caractere și fapte. Pornind de la această premiză, el susținea că eroul de roman, prin excelență pasiv, suportă evenimentele, lăsîndu-se modificat de ele, în timp ce eroul dramatic fiind activ, imprimă evenimentelor o configurație revelatoare pentru caracterul său. Analizînd romanele Dumneavoastră, îmi dau seama că ele răspund mai degrabă cerințelor formulate de Gœthe pentru acțiunea dramatică, decît pentru cea epică. Meursault al lui Camus și Roquentin al lui Sartre sînt eroi pasivi, modificăți interior de situațiile în care sînt puși. Dar aceste cărți sînt — în mod voit sau afectat — atît de sărace în evenimente, — mai ales « La Nausée » — încît mă gîndesc, dacă nu este posibil un roman înfățișîndu-ne doar atitudini ale personajului în fața unei realități golite de evenimente, care-l mărginește ca un ecran opac, obligîndu-l totuși să se definească în funcție de ea ».

— « Cred că și direcția aceasta a fost cutreerată pînă aproape de epuizare. De altfel nu cred în pasivitatea necesară a eroului epic, neconfirmată de marile romane ale literaturii, și nu știu la ce opere s-a referit Gœthe, în generalizarea lui, mult mai potrivită nuvelei decît romanului. Încercările de desepicizare a romanului confirmă teza mea despre moartea acestui gen literar. Experimente se vor mai face încă multă vreme, deoarece nici o formă de expresie literară nu pierde de la o zi la alta. Mulți autori dramatici din secolul trecut și chiar din epoca noastră și-au botezat producțiile dramatice « tragedii », deși ele nu răspundeau cerințelor definitorii ale genului. De altfel, nu văd nimic grav în moartea romanului, după cum nici moartea tragediei n-a fost decît unul dintre semnele apusului acelei forme de civilizație, înlăuntrul căreia tragedia a fost posibilă. Civilizațiile se succed, dar nimic din ceea ce a fost esențial într-o civilizație nu pierde, ci reapare — mai devreme sau mai tîrziu — în forme neprevăzute, declașînd energiile creatoare, latente înlăuntrul altui tip de civilizație care, tocmai prin aceasta, își afirmă originalitatea. Antichitatea reînviată în Renaștere nu mai este efectiv antichitatea, dar fără această resuscitare renașterea ne rămîne de neînțeles. După cum am spus-o acum mai bine bine de două decenii, Michelangelo își afirmă propriul său geniu creator, crezînd că el redescoperă spiritul sculpturii grecești. Am fost întotdeauna — după cum știți — adversarul mitului spenglerian al decadenței Europei și am refuzat să identific cultura cu un anumit tip reprezentativ de cultură, opunînd-o civilizației, așa cum a făcut gînditorul german. În tinerețe, cînd am pornit în expediția mea arheologică

în căutarea capitalei reginei Saaba, am fost animat de aceeași pasiune care — și înainte de plecarea mea, și și după reîntoarcerea mea — m-a făcut să-mi petrec o bună parte a vieții în atelierile artiștilor și prin muzee, și să visez la existența unor muzee imaginare cuprinzând toate creațiile esențiale prin care omul și-a afirmat autonomia sa spirituală în univers. Cultura înseamnă perpetuă integrare și orice încercare de izolare, și după aceea de absolutizare, a unei forme particulare de artă ca model absolut, ne limitează receptivitatea față de ceea ce este fundamental pentru viața spiritului: devenirea și metamorfoza ».

— « Într-un interviu sau într-o relatare a unei convorbiri cu Dumneavoastră — nu pot preciza exact unde — am citit că vă considerați, împreună cu Bernanos, Montherlant și Giono, drept un reprezentant al tradiției corneliene în literatura franceză a timpului nostru ».

— « Îmi amintesc. Cel care a relatat conversația, n-a reprodus exact spusele mele. Despre Giono, pe care-l prețuiesc foarte mult ca scriitor, am vorbit într-un alt context, el neputînd fi anexat tradiției corneliene. De fapt, orice personaj angajat într-un conflict de valori, prin mijlocirea căruia își manifestă grandoarea umană, aparține acestei tradiții. În postfața la « Les Conquérants » publicată în 1948, analizîndu-mi retrospectiv opera, am indicat ca scop al activității mele scriitoricești « crearea unui tip de erou în care se unesc aptitudinea acțiunii, cultura și luciditatea ». Acest ideal artistic, numai parțial cornelian, a fost formulat în funcție de propria mea experiență spirituală. Anterior, în prefața la « Le temps du mépris », mi-am definit arta, în spiritul aceluia pe care îl consider un scriitor exemplar, fără să mi-l fi ales vreodată ca model, drept o « încercare de a aduce la cunoștința oamenilor grandoarea pe care o ignoră în ei ». Nici un scriitor din literatura franceză n-a realizat mai deplin decît marele Corneille un asemenea ideal, și de aceea teatrul său va rămîne o școală a măreției, atît timp cît omenirea va mai crede în măreție. Deși valorile în conflict, sînt cu totul altele în opera lui Bernanos decît în opera mea, el aparține aceleiași tradiții — foarte diversificată după cum vedeți — prin extraordinara tensiune morală a personajelor sale și prin elocvența copleșitoare a scriitorului, una dintre cele mai autentice și patetice conștiințe ale vremii noastre. Montherlant s-a revendicat și el, în mod conștient, de la aceeași tradiție, mai sensibilă însă în teatrul său decît în proza sa de descendență stendhaliană. »

— « În articolul scris în marginea « Antimemoriilor » am stabilit o opoziție între literatura reprezentată de Dumneavoastră — să-i zicem a tradiției corneliene — și cea născută sub semnul unei « delectatio morosa » a lucidității dezabuzate, înfundată în propriile ei capcane, sfîrșind în desgust și negație existențială. De la Bardamu al lui Céline, trecînd prin Roquentin al lui Sartre, pînă la Molloy, s-a creat o literatură a fundăturii, a negației radicale a speranței. Bineînțeles, diferențierile sînt și aici foarte mari, deoarece Bardamu rămîne un personaj, în timp ce Molloy vrea să demonstreze imposibilitatea personajului. »

— « Cred că Céline este mare scriitor nu atît prin noutatea viziunii sale, cît prin prodigioasa sa capacitate de invenție verbală. Este un fenomenal colorist, și aș îndrăzni să hazardez o comparație cu Rubens. O să-mi spuneți poate că nu vă place Rubens, dar n-o să-i puteți contesta invenția coloristică inepuizabilă. Din păcate, Céline a pierdut uneori măsura, n-a reușit să pună frînele necesare

geniului său verba și astfel se explică existența unei vulgarități neartistice înăuntrul operei sale. Puterea de fascinație a verbului său ne face deocamdată neatenți la aceste aspecte, dar timpul le va scoate în evidență ca pe niște excrescențe generate de distribuirea excesivă a accentelor într-o pastă verbală prea împestrată. Și din acest punct de vedere, Corneille este un scriitor exemplar, un maestru al rigorii și al sobrietății ».

— « Generalul de Gaulle vi s-a înfățișat tot ca un personaj cornelian ? »

— « Fără să afirm explicit acest fapt, cred că el rezultă din cartea mea. Omul acesta n-a vorbit niciodată în numele său, ci în numele valorilor reprezentate de Franța, luptînd întreaga viață să-i aducă pe francezi în situația de a recunoaște realitatea acestor valori franceze, dincolo, sau chiar împotriva intereselor lor imediate. Marele învingător înfrînt, iată o imagine nu numai corneliană, ci de-a dreptul shakespeariană. Și fiindcă învingătorul lui de Gaulle a fost Tintin, adică viața banală cu orizonturile ei îngrădite, el n-a resimțit înfrîngerea ca o lovitură personală ci ca o lovitură adusă Franței, destinului ei universalist. »

Urmează cîteva clipe de tăcere. Malraux se ridică, umple din nou paharele de whisky, face cîteva pași, se oprește în fața ferestrei unde rămîne pironit cîteva clipe, cu privirile încruntate, parc-ar dojeni pe cei vinovați de această înfrîngere a marelui. Cînd își întoarce privirea spre mine, o regăsesc umanizată, ca și cînd mi-ar fi făcut favoarea (ce gînd absurd îmi trece prin minte !) să mă scoată din categoria vinovaților. Îi propun să-i iau un interviu. « Să lăsăm pentru altădată. Mai bine să conversăm nestingheriți și la voia întîmplării. Asemenea convorbiri sînt mai interesante decît cele călăuzite de un plan prestabilit. Vreau să vă întreb dacă în România există un mare interes pentru filozofia lui Heidegger ? »

Mă surprins această bruscă schimbare de registru. De ce se arată interesat Malraux de ecoul filozofiei lui Heidegger în România ? Numele filozofului german nu apăruse pînă acum în conversația noastră. Probabil — îmi spuneam : Heidegger a încercat să dea un răspuns întrebărilor și neliniștilor lui Malraux, ceea ce explică curiozitatea scriitorului față de ecourile actuale ale gîndirii heideggeriene.

— « Alături de interesul deosebit pentru marxism, la noi există și un oarecare interes pentru gîndirea heideggeriană; dar generația mai tînără se arată preocupată în deosebi de structuralism în diferitele lui variante — antropologic, lingvistic, psihanalitic, etc. — cunoscut la noi prin filiera franceză sau prin traduceri realizate în ultimii ani. »

— « Vă place acest « charabia », această păsărească filozofică, foarte la modă astăzi în lumea întreagă ? »

— « Adică ? »

— « Terminologia din ce în ce mai complicată afectînd excesul de specializare. Limbajul filozofic modern în loc să clarifice lucrurile, am impresia că se interpune ca un baraj între conștiință și realitate ».

— « Cred că este o obișnuință caracteristică filozofiei germane, care în Franța nu se bucură de o mare tradiție. De altfel, chiar printre filozofii germani, Nietzsche, format la școala moralistilor francezi, n-a recurs la o terminologie specializată, probabil tocmai datorită darurilor sale excepționale de scriitor. Descartes sau Pascal au o expresie filozofică accesibilă oricărui om capabil de gîndire coerentă. La fel, în secolul nostru, Bergson . . . »

— « Bergson se exprima tot în acest charabia filozofic pe care-l deprinsese în universitate. Operele lui erau mult mai complicate în prima lor redactare. După aceea începea munca de limpezire, de transpunere a gândurilor sale în modalități de expresie mai compatibile cu ceea ce ați numit tradiția filozofică franceză. Din păcate, noile generații nu-i urmează exemplul, găsind o adevărată voluptate în complicarea intenționată a exprimării lor teoretice. »

Nu știu dacă am înțeles bine gândul lui Malraux, dar — după aceste precizări — cred că interesul său pentru Heidegger exprimă sentimente contradictorii. Pe de o parte, filozoful german l-a cîștigat printr-o problematică înrudită, deși Malraux și-a luat precauțiile necesare unei delimitări cît mai clare, pe de altă parte, l-a decepționat prin terminologia complicată, în care ecourile școlii înăbușeau meditația înfiorată, aproape de inima existenței. Malraux nu este un filozof și nici n-a frecventat filozofia în calitate de specialist, ci ca un căutător înfrigorat, dornic să-și potolească febra interioară nutrită continuu din confruntările sale cu experiența. El este — după fericita expresie propusă de Jeanne Delhomme — una din marile conștiințe interrogative ale timpului nostru, reprezentativă prin intensitatea întrebărilor pe care le ridică, nu prin caracterul definitiv și sistematic al răspunsurilor. Și chiar dacă Heidegger, el însuși s-a considerat ca o conștiință interogativă, preferînd definitivării unui sistem filozofic, risipirea eseistică în căutarea « luminșurilor » unde se revelează, prin ceea ce există, ceea ce ființează, el rămîne, în cele din urmă, tot specialistul care disimulează, prin artificii teoretice, problemele existenței sub probleme de limbaj. »

Secretara, foarte tînă, cu o față de copil, căreia ochelarii îi împrumută un fel de gravitate, intră în cameră să anunțe sosirea televiziunii peste un sfert de oră.

— « Care sînt planurile Dumneavoastră literare, după publicarea celui de-al doilea volum din « Antimemorii »? După cîte am înțeles, « Les chènes qu'on abat » reprezintă doar un fragment din acest al doilea volum ».

— « E greu să dau o caracterizare exactă a ceea ce vreau să scriu. Ceva shakespearean, dar bineînțeles nu tragedii; mă refer la suflul lui Shakespeare, nu la structura tematică a operei sale. Vreau să evoc pe morții mei și pe supraviețuitorii Rezistenței, să reînsuflesc cumplita experiență a infernului concentraționar și a luptei noastre comune pentru reîntronarea speranței și a încrederii în valorile reprezentate de om. Fraternitatea virilă în fața morții, protestul conștient și solidar al unei comunități de luptători care, cunoscînd Răul în toată intensitatea lui, refuză să i se supună, ca unei fatalități iremediabile, reprezintă cea mai grandioasă manifestare a conștiinței tragice a omului. Omul rămîne om, doar atîta vreme cît își menține trează capacitatea de a protesta. Cînd Prometeu, ținut de stîncă Tartarului a protestat zăgănindu-și lanțurile împotriva nedreptății lui Zeus, el a cucerit pentru întreaga omenire dreptul la libertate, la o libertate de care trebuie să ne arătăm vrednici, recucerind-o fiecare dintre noi. Înaintea zeilor sau înaintea despoților, ferecat în lanțuri sau în fața plutonului de execuție, omul, în suflul căruia n-a murit speranța, reface gestul prometeic, își recucerește libertatea, dovedind astfel, că este mai puternic decît moartea. Ce reprezintă întreaga istorie a umanității, toate afirmațiile creatoare ale omului, cu spada, cu cuvîntul, cu dalta, decît înșuruirea luptelor prin care omul se smulge din orizonturile ce-l încercuiesc, proiectîndu-și umbra pieritoare în absolut? »

Ascultînd profesiunea de credință a lui Malraux, rostită în cadențe de ceremonial, întreaga lui operă de romancier și de eseist se ordona înaintea ochilor mei ca o suită de meditații shakespeariene asupra singurătății și comuniunii, asupra vieții și morții, asupra oamenilor și zeilor, asupra timpului și eternității. Iar umbrele tragice ale lui Garine și Perken, Kio și Katov, Manuel și Garcia, Vincent Berger și Mølberg, la care se adaugă acelea ale Ioanei d'Arc și Jean Moulin, ale lui Goya și Dostoievski, ale lui Saint-Just și Lawrence, ale lui Nehru și De Gaulle, nu alcătuiesc oare unul din cele mai impresionante cortegii tragice, înaintînd spre noi din inima incandescentă a existenței, din sînul nopții originare, ca niște mesageri aleși ai destinului?

Pe peronul casei făcîndu-mi cu mîna semn de rămas bun, Malraux stătea neclintit, vegheat de aceste umbre fraterne, el însuși într-o veghe neînteruptă, reze-mat de umărul lumii.

LES CHÊNES QU'ON ABAT

*Oh ! Quel farouche bruit font dans le crépuscule
Les chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule*

VICTOR HUGO

*Omul liber nu este deloc invidios, el recunoaște cu bucurie
ceea ce e măreț și e fericit că poate să existe măreție.*

HEGEL

COLOMBEY, JOI, 11 DECEMBRIE 1969

Oboseala ultimilor zile ale puterii a dispărut. Generalul de Gaulle întoarce cu o mișcare unul dintre fotoliile de piele. Statura sa înaltă, acum puțin adusă, domină mica încăpere în care arde un foc de lemne. El se așează cu spatele la lumină ca să-și ferească ochii, îndărătul unei mese de pasiențe pe al cărei postav verde sînt așezate cutiile cu cărți. Niciodată, în zilele strălucitoare, n-am asistat la vreun dineu la Elysée, în salonul de onoare încărcat de aurituri, asemeni palatelor secolului trecut, fără să simt că dineul o pornește înspre neant cu cei două sute cincizeci de invitați, cu muzicanții așezați sub tapiseria realizată după Heliodor al lui Rafael, cu muzica de Mozart și cortegiul său de sfîrșit de Habsburgi . . . Hrușciiov, Nehru și Kennedy în galeria Oglinzilor de la Versailles, și Trianonul restaurat, deja chinuit de gîndul despărțirii . . .

Am redescoperit, strîngîndu-i mîna, cît de mici și de fine sînt mîinile acestui om încă atît de impunător. Mîinile fierbinți ale lui Mao Tze-dun par deasemenea mîinile unui alt om.

După cuvintele de bun venit, trecem în cabinetul său de lucru. Noblețea încăperii se datorează oare armoniei dintre proporțiile ei și acelea ale

biroului, sau celor trei ferestre din fund, impresiei de gol pe care o creează cărțile de pe perete — operele complete ale lui Bergson, prieten al familiei sale, și operele mele pe care mi le arată cu o clipire din ochi — sau însuși generalului privind imensul peisaj în alb și negru al zăpezii așternute peste întreaga Franță, din spatele unui fotoliu?

Mi-a spus altădată în timp ce rătăceam prin parc: «Iată, tot ce se vede în jur a fost locuit până în secolul al V-lea; și acum, nici un sat până la marginea zării. Chilia Sfântului Bernard deschisă peste zăpada veacurilor, și singurătatea ».

— De data aceasta, zise el, poate că s-a sfârșit.

Îmi amintesc micul salon al hotelului Lapérouse în 1958, în timpul descompunerii generale : «Trebuie să știm dacă francezii vor să refacă Franța, sau vor să se culce. N-am s-o fac fără de ei. Vom restabili instituțiile, vom strânge în jurul nostru tot ceea ce s-a numit cândva imperiu, și vom reda Franței noblețea și demnitatea ei ». Vorbea cu o energie invulnerabilă, în timp ce azi mi se adresează cu același ton cu care în 1941 mi-a vorbit despre Italia : «Să nu rămînă din ea, după cum a zis Byron, decît mama îndurerată a unui imperiu mort? » Își îndreaptă spre mine privirea apăsătoare : «Cînd am plecat, vîrsta a jucat desigur un rol. E posibil. Dar înțelegeți, aveam un contract cu Franța. Lucrurile puteau merge bine sau rău, ea era cu mine. Ea a fost alături de mine în tot timpul Rezistenței : acest lucru s-a văzut clar cînd am sosit la Paris. Exista atunci acel val enorm care mă susținea. Pe valul acesta mi-am călăuzit corabia. La Londra am văzut sosind politicieni, intelectuali, militari, Canaci¹. Și apoi bieții oameni, marinarii din insula Sein² : Franța. Cînd Francezii cred în Franța, oh, atunci ! Dar cînd încetează să mai creadă în ea . . . Cunoașteți fraza Papei : Francezii nu iubesc Franța. În sfîrșit ! . . .

«Contractul a fost rupt. Atunci la ce bun osteneala. Contractul acesta era capital, pentru că nu avea formă : n-a avut niciodată. Fără drept ereditar, fără referendum, fără nimic, am fost adus în situația să iau asupra mea sarcina apărării Franței și destinul ei. Am răspuns chemării ei poruncitoare și mute. Am spus-o, am scris-o, am proclamat-o. Acum ce mai rămîne? »

E singur, puternic deși încovoiat, în fața zăpezii care acoperă întinderea pustie : «Am avut un contract cu Franța » . . . De ce spune Franța și nu francezii ? Cu toate acestea, continuă :

¹ Canaci — nume dat indigenilor din Noua Caledonie și din alte insule din Pacific, — care au luat parte la Rezistență (n. tr)

² Insula Sein — insulă din arondismentul Quimper pe coasta Finistère.

— Francezii nu mai au ambiție națională. Nu mai vor să facă nimic pentru Franța. I-am distrat cu steaguri, i-am făcut să aibă răbdare așteptând ce altceva, dacă nu Franța?

Avea douăzeci și patru de ani când s-a declarat războiul și m-am întrebat întotdeauna dacă nu cumva ceea ce numește el ambiție națională se confundă cu voința de revanșă a adolescenței sale . . . Dar el adaugă:

— Nici măcar englezii nu mai au ambiție națională.

S-a încercat deseori portretizarea lui prin mijloacele psihologiei, ceea ce mi se pare, în cazul său, o zădărnici. E perspicace și uneori chiar mediu: « Într-o zi, îi vor chema pe bascii mei ca să salveze patria ». Inteligența sa ține de nivelul reflexiei sale (ceea ce Chateaubriand numea inteligența măreției sufletești) mai mult chiar decât de această reflexie sau de pătrunderea sa, cu toate că acestea nu-i lipsesc; și mai ține de o obsesie. Bănuiesc că au existat, la marii creștini ai Evului Mediu, Sfântul Bernard, de pildă, asemenea inteligențe de vocație. El este obsedat de Franța . . .

Nu el a spus primul: Franța este o persoană; a spus-o Michelet. Dar când Michelet îi ataca pe ultimii Bourboni, când îl vestejea pe Napoleon, el n-o punea în discuție. Generalul de Gaulle a implicat-o întotdeauna. Ea a existat pentru el, ca și biserica pentru cei care o apărau — sau o atacau. Prima frază din *Memoriile de război*, îi este consacrată, și cred că Franța a fost întotdeauna mai puțin simplă în inima lui decât prințesa legendară despre care povestește. Ea i-a devenit logodnică, înainte de Yvonne Vendroux . . . Și generalul de Gaulle este la mii de leghe depărtare de gândul că Franța l-a trădat pentru urmașii săi: ea l-a înșelat cu destinul — și poate cu Francezii.

— Dar, îi spun, în toate lucrurile capitale pe care le-ați săvârșit, a fost vreun moment când n-ați fost în minoritate?

N-a fost el în minoritate de fiecare dată când a luat asupra sa povara Franței? N-a fost în minoritate la 18 iunie, și de atâtea ori față de Churchill și fără îndoială față de Amgot și de trupele lui Eisenhower, între parașutiștii din 1958 și demonstrații înșirați de la Bastilia pînă la Nation? El le accepta pe toate cu voioșie; în comparație cu acestea, ce importanță avea un referendum asupra regiunilor și senatului. Poate că Francezii erau idiști în acea clipă, dar ce-a făcut el altceva toată viața, decât să-i constrîngă să sfîrșească prin a recunoaște Franța?

Îmi spune:

— Eram minoritar, sînt de acord; știam însă că mai devreme sau mai târziu nu voi mai fi.

De multă vreme mă întreb ce înseamnă Francezii pentru el? Ceva schimbător, fără îndoială, ca aproape tot ce e profund. «Bravii tipi din insula Sein»? Ei erau în ochii săi solii Franței (sosiseră la Londra, de altfel, împreună cu Canacii). Femeile care socoteau firesc să adăpostească posturile noastre de emisie în camerele lor de croitorese sau de dactilografe, știind că riscă lagărul de la Ravensbrück? Mulțimea de la sate după debarcare, cea din Bayeux, cea de pe Champs Elysées? Cea pe care a întâlnit-o pretutindeni, în timpul călătoriilor sale prezidențiale? Legătura sa cu atâtea veacuri? El îi numește Francezi pe toți cei ce vor ca Franța să nu moară.

Mă gândesc la slujnicele din Baulieu care ascultau la radio declarația de război, la tovarășii mei tanchiști — Bonneau, proxenetul, cu pițigoiul său rănit; Pradé și puștiul său, pompierul Léonard cel iubit de vedete; la cei din maquis, la femeile în șaluri negre, fiecare în fața mormintului ei în timp ce se îngropau morții noștri de la Corrèze; la patroana hotelului Gramat, la superioara mînăstirii Ville-Franche; la prizonierii de la Saint-Michel din Toulouse, care răspundeau pe un ton profesoral: «Turiști!»; tipului de la Gestapo care intra în celula noastră răcnind: «Teroriști!»; la copiii de la Ramonchamp și Dannemarie, venind noaptea călăuziți de învățătoare să înfigă micile lor drapele deasupra mormintelor primilor noștri morți, sau să le așeze peste morții noștri fără de morminte.



Nu există Charles în *Memoriile* sale și cu atât mai puțin într-un dialog cu el. El exprimă un destin și îl exprimă chiar și atunci cînd proclamă ruptura sa cu destinul. Intimitatea cu el, nu înseamnă a vorbi despre el, subiect tabu, ci despre Franța (într-un fel anumit) sau despre moarte.

— Ați făcut bine, continuă el, că n-ați plecat a doua zi, după retragerea mea. Se știa că o să plecați.

— Constituția cerea ca urmașul dumneavoastră să fie nu președintele senatului, ci guvernul — deci guvernul dumneavoastră. Iar înainte de alegeri se mai puteau petrece multe lucruri. Ceea ce de altfel era destul de ireal...

Irealitatea începuse mai devreme. Revăd ultimul consiliu prezidat de general; proiecte de decrete fără importanță, aprobarea pensionării unui prefect, diverse comunicări. Ministrul afacerilor străine nu luase cuvîntul înainte de masă. Generalul se ridică:

— «Ei bine, Domnilor, am terminat. Atunci pe miercuri viitoare. Dacă nu cumva... Ei, bine în cazul acesta o pagină a istoriei Franței va fi definitiv întoarsă...»

Ea a fost întoarsă.

— La prima ședință a Camerei după plecarea dumneavoastră, timp de două sau trei minute, am rămas singur în banca miniștrilor cu Couve, și Chaban la prezidenție, în ziua aceea palidă, pe care o știți; nici un deputat nu îndrăznea să intre primul.

Aici chiar și lumina este ireală din cauza reflectării ei pe zăpadă. Cunos bine această lumină albă, căci schimbă culorile tablourilor; dar aici nu există tablouri. Pe masă sînt aliniate cîteva foi de manuscris, fără îndoială *Memoriile* sale, acoperite de scrisul său suitor.

— Scrieți urmarea *Memoriilor* dumneavoastră, și o carte ideologică?

— Îmi scriu *Memoriile* din 1958 pînă în 1962. După aceea vor urma încă două tomuri.

— Nici o trecere prin pustiu?

— Nu. Vi s-a vorbit de ideologie, pentru că nu fac o istorisire cronologică. Ca și în *Memoriile* de război, după cum știți, e vorba de un lucru simplu; să spun ce-am făcut și pentru ce am făcut așa.

Mă gîndesc din nou la Hotelul Lapérouse în 1958. El continuă:

— Cît e de ciudat că trebuie să te frămînti într-o asemenea măsură, ca să zmulgi din tine ceea ce vrei să scrii ! În timp ce este *aproximativ* ușor să extragi din tine ceea ce vrei să exprimi, cînd vorbești. Colette zicea: « E grea limba franceză ! Adjectivele ! » Se înșela, cu tot talentul ei: greutatea limbii franceze o formează verbele. Și pe urmă, să te mai și eliberezi de maniile stilistice . . .

Face aluzie la ritmul ternar care-l obsedează și îl irită. Pînă acum nu s-a eliberat de fel.

— Mi se spune că aveți de gînd să publicați tot ceea ce ați rostit începînd cu 18 iunie: discursuri și conferințe de presă?

— În afară de nimicurile spuse primarilor pe marginea șoselei. Dar e bine să indici data la care s-au petrecut lucrurile.

— Efectul de ansamblu poate fi cu totul singular, pentru că textele dumneavoastră de la Londra nu sînt discursuri, ci monologuri destinate unei mulțimi nevăzute. În ziua cînd ni s-au transmis la radio sumedenia de « mesaje personale » care anunțau, cu toată siguranța, debarcarea, mă gîndeam la scena din *Soulier de satin* . . . « voi toți cei care mă ascultați în întuneric » . . .

— Cuvîntările au accentul lor propriu, tocmai ceea ce le deosebește de discursuri. (De altfel, conferința de presă a fost, la rîndul ei, un nou mijloc de expresie). Nici scriitorul nu-și cunoaște cititorii. Și într-o anumită măsură, la fel ca dumneavoastră, îi trezește. Deosebirea îmi apare în faptul că orice mare scriitor este înlănțuit de cei ce îl preced, în timp ce cuvîntările dumneavoastră sînt fără precedent. Afară de unul

singur. Cunoașteți Vezelay : cum oare l-or fi auzit cavalerii din vale pe sfântul Bernard, care vorbea firește fără microfon? Și cu toate acestea au plecat în Cruciadă.

De altfel, o să mai avem surprize; nu-mi aduc aminte să fi regăsit în *Memoriile de război* : « Este firesc și pe deplin justificat ca Germanii din Franța să fie uciși de Francezi; n-au decît să rămînă la ei acasă. »

— După ce voi isprăvi cu instituțiile, ce va mai rămîne?! tocmai asta am de spus. Dacă scriu, oamenii așteaptă totuși să știe ce gîndesc, ceea ce am gîndit ! Și am să le-o spun. Voi povesti deasemenea tot ce s-a întîmplat . . .

Știu că această carte, care vine din *Memoriile de război*, va fi o simplificare romană a evenimentelor, — simplificarea prin care, în literatură ca și în arhitectură, Roma își impune cu atîtatărie dominația și care va face să se uite faptul că întotdeauna el a pus multe arme la călit (și ce fel de arme!) pentru a scoate din foc, în ziua sorocită, singura armă eficientă. El nu e latin, el este roman, ceea ce înseamnă aproape contrariul. El va opune disprețuitor, sau chiar cu indiferență, colonadele sale de destin cancanurilor acelor oameni informați care vor susține că totul a fost înfăptuit de toată lumea — în afară de el.



În salonul cu fotolii de piele unde ne ducem să luăm cafeaua, Grigri s-a lungit într-un fotoliu. Se înnoarează tot mai tare și camera se întuneacă treptat. Generalul îmi spune cu o ușoară ironie :

— Dumneavoastră ați impus cuvîntul gaullisme, nu-i așa? Ce-ați înțeles prin el, la început?

Din nou și-a schimbat intonația. Nu mai e vorba despre pisici și nu se mai remarcă nici neatenția lipsită de afectare cu care vorbea despre Guevara, și chiar despre Napoleon. Întocmai ca și la mesele intime de la Elysées, pauza s-a sfîrșit.

Îi răspund :

— În timpul Rezistenței înțelegeam cam așa ceva : pasiunile politice puse în slujba Franței, în contrast cu Franța pusă în slujba pasiunilor . . . În al doilea rînd, un sentiment. Pentru cei mai mulți dintre cei ce v-au urmat, ideologia dumneavoastră nu mi se pare că a avut importanță capitală. Importanța acțiunii dumneavoastră venea de altundeva : în timpul războiului, în mod cert, din voința națională; pe urmă, și îndeosebi începînd din 1958, din sentimentul că mobilurile

acțiunii dumneavoastră, bune sau rele, nu erau aceleași cu ale politicienilor.

— Când i-am văzut pe politicieni adunați pentru prima dată am simțit pe loc, fără eroare posibilă, ostilitatea lor față de tot ce făceam. Ei n-au crezut cîtuși de puțin în dictatura mea; dar au înțeles că reprezentam Statul. În fond, era același lucru; Statul era diavolul, pentru că dacă el exista, nu mai existau ei. În felul acesta pierdeau ceea ce aveau mai prețios, în nici un caz banii, ci exercitarea vanității lor. De aceea le inspira tuturor oroare.

— Nu le înlesnești deloc viața: ei făgăduiau daruri, dumneavoastră făgăduiați sacrificii. E adevărat că Francezii sînt antimonarhiști, iar organizarea învățămîntului primar din cea de-a III-a republică n-a stat, în privința aceasta, cu mîinile în sîn; ei sînt și antipoliticieni, deseori din motive condamnabile, căci orice s-ar spune, am întîlnit foarte rar corupția... Guy Mollet mi-a spus că nu avea 800 mii de franci după cursul din epoca respectivă. Și era desigur adevărat. (Fiindcă veni vorba, cînd ministerul său și-al meu aveau reședința vizavi de Matignon, mie mi s-a dat vechea sală a mușchetarilor, ceea ce era măgulitor, iar lui, vechea sală a canonicilor).

— Recunosc că marii politicieni sînt mai integri decît se spune; recunoașteți însă că arată o dragoste prea mare pentru palatele naționale. Când Herriot mi s-a prezentat, conversația n-a durat nici cinci minute, a și început să-mi explice că trebuie să-și reia locul la Hotel de Lassay: președinția Camerei. Firește, n-am fost de acord, fiindcă nu era președinte al Adunării. Nu mi-a iertat-o niciodată.

— Mi se pare că Francezii nu prețuiesc vreme îndelungată decît politica pusă în slujba unei cauze: Franța, Pacea, — Clemenceau, Briand: chiar și Poincaré, datorită războiului. Personalitățile care nu se definesc printr-un amestec de ambiție și de spirit administrativ. Cei ce nu sînt politicieni. Vă amintiți de acea manifestație cînd am răspuns nu știu cărui individ jalnic care vă ataca: « Omul care în somnul îngrozitor al țării noastre, a menținut onoarea ca un vis de neînvins ». Și nu erau acolo decît prieteni.

— Da. La fel va fi și cînd voi muri. O să vedeți. De ce oare?

— Le-ați făcut Francezilor un dar care nu li s-a mai făcut niciodată; i-ați făcut să aleagă ce e mai bun în ei. Legitimarea sacrificiului este

probabil cel mai mare lucru pe care-l poate săvârși un om. Comuniștii au făcut-o și ei pentru ai lor.



— Când am spus: am venit să eliberez Franța de himerele care o împiedică să fie Franța, am fost înțeles. Totuși, ele sînt prea statornice, joacă un rol prea important ca să ne putem gândi că bîzîie doar în jurul istoriei, asemeni muștelor. Și ele se succed. Au oare o istorie? Afurisite chestii! Pornind de la copilăreasca revoltă mediteraneeană, ele ating uneori domenii considerabile; de la gauchisme-ul de pe malul stîng, la sentimentalismul sufletelor dumneavoastră sensibile care s-au pomenit pe vremuri în fața ghilotinei. Ieri, umbra norilor îmi însoțea pașii în timp ce mă plimbam; și mă gîndeam că himerele fac parte din umanitate, după cum norii fac parte din cer. Dar oare himerele se succed ca norii sau ca plantele? În fața copacilor gigantici pe care îi cunoașteți, cei din dreapta porții, reflectez deseori la istoria națiunilor. Ea reprezintă tocmai contrariul norilor. Totuși a lua asupra-ți răspunderea Franței în 1940, nu era o problemă de grădinar!

Deci privesc cum trec himerele. Reintru în casă. Regăsesc aceste cărți. Ceea ce a supraviețuit și poate tocmai ceea ce a dat formă omului, după cum generații de grădinari au dat formă copacilor mei. La urma urmei, cuvîntul cultură are un sens. Ce anume se continuă — vă dați seama ce vreau să spun — și ce nu se continuă? Este vorba de o opoziție mai profundă decît cea dintre efemer și durabil, mă înțelegeți: despre ceea ce e misterios în durată. Această bibliotecă nu este o colecție de adevăruri, opusă nimicurilor. Este vorba de cu totul altceva.

— Ce recitiți?

— Eschyle, Shakespeare, *Memoires d'outre-tombe*, ceva din Claudel și ce mi se trimite, lucruri trecătoare ca norii. Le răspund tuturor celor care-mi trimit cărți: ar putea tot atît de bine să nu mi le trimită.

— Vă mai place Rostand?

— Îți iubești tinerețea. Dar nu mă mai gîndesc la tinerețea mea, nici măcar la Claudel: meditez asupra operelor capitale ale altor timpuri — într-o oarecare măsură ale altor civilizații. Nu mă pot explica decît printr-o imagine. Cei pe care-i recitesc (adăugați-l pe Sofocle)...

— Strateg; deci încă un general.

— ... îmi fac impresia unor stele luminate de acelaș soare invizibil. Ei au cu toții ceva comun. Ca și copacii, cu toate că... Se deosebesc de nori și de himere: au ceva neclintit. Un fel de transcendență? Deci, mă plimb printre nori și printre copaci, ca printre visele oamenilor și istoria lor. Atunci intră în joc un sentiment care mă tulbură. Aceste

mari poeme (eu care nu iubesc de fel teatrul, nu recitesc acum decît poeme dramatice) ştiu bine că nu reprezentau, în vremea lor, ceea ce reprezintă ele pentru noi; v-am scris, cîndva, ce gîndeam în legătură cu teoria dumneavoastră despre metamorfoză. Dar în ceea ce priveşte istoria? Spuneţi adineaori că acest cuvînt face parte dintre acelea a căror profunzime e dată de multiplele lui sensuri. Desigur. Dar ceea ce ce am făcut noi, trebuie să fie înţeles.

— Ceea ce aţi făcut dumneavoastră.

— Ceea ce am înfăptuit eu nu s-a definit niciodată pentru mine prin ceea ce întreprindeam. Şi îndeosebi, nu acţiunea de la 18 iunie.

Important — şi acest lucru e poate valabil pentru toţi oamenii legaţi de istorie — nu era ceea ce spuneam, ci speranţa pe care o aduceam. Pentru omenire, dacă am reuşit să restabilesc Franţa, aceasta se datorează restabilirii speranţei în Franţa. Cum poţi fi obsedat de o vocaţie fără de speranţă, vă întreb? Cînd voi muri, această speranţă nu va mai însemna nimic, deoarece forţa ei depindea de viitorul nostru, care fireşte nu va mai fi un viitor: atunci va interveni ceea ce numiţi metamorfoză. Oh! nu mi-e teamă că n-o să rămînă nimic din această speranţă. O constituţie e un înveliş: se poate schimba ceea ce se află înlăuntrul ei. Cînd conţinutul ei era important, cine dracu' ar fi putut să-l azvîrle la coş? Dar destinul a tot ceea ce are vreo valoare este de neprevăzut. O personalitate istorică este un ferment, o sămînţă. Un castan nu seamănă cu o castană. Dacă ceea ce am înfăptuit nu purta în sine o speranţă, cum aş fi reuşit în acţiunile mele? Acţiunea şi speranţa erau inseparabile. Se pare că speranţa nu aparţine decît oamenilor. Şi recunoaşteţi că pentru individ, sfîrşitul speranţei înseamnă începutul morţii.

— Aţi fost, de fapt, de mai multe ori, un simbol al speranţei.

— Poate aţi avut dreptate să spuneţi că pentru mulţi gaullismul lor se definea prin ceea ce îi deosebea de politicieni. Dar pentru mine cînd am acceptat cuvîntul — destul de tîrziu — el reprezenta elanul ţării noastre, elanul regăsit. Iată de ce, primul volum de memorii, se va intitula *Mémoires de l'Espoir*.

Iată de ce sînt încă departe de pregătirea celui de-al doilea volum (ca să nu vorbim de-al treilea!) cu aceleaşi sentimente. Ceea ce am înfăptuit noi, o să se transforme şi vreau să existe o mărturie: «Iată ce-am voit. Aceasta, şi nu altceva». Iată de ce nu mai am drept miniştri decît norii, copacii, şi într-un alt mod, cărţile.

— Cunoaşteţi fraza: «Freamătul unei ramuri pe cer este mai important decît Hitler».

— Şi fără îndoială decît cancerul, — cînd nu este nici al tău, nici al unei fiinţe pe care o iubeşti! Frază ciudat de feminină.

— Cred că a spus-o un bărbat.

— Presupun că Hitler o spunea aceloră care preferau să se apere cu ramuri, mai degrabă decât cu tancuri. Dar, în sfârșit, îmi dau seama ce vrea să zică. De câteva luni am privit multe ramuri.

— Poți dori să te pui de acord cu o viață care nu mai este cea a oamenilor.

— Iubesc copacii: iubesc și pe tăietorii de lemne. Și apoi în fraza pe care ai citat-o, mă tem că termenul « important » înseamnă numai: durabil. Ramura nu era mai importantă decât Hitler, pentru tovarășii noștri din lagărele de exterminare. Acțiunea istorică nu aparține doar unui singur om, chiar când acesta este Napoleon. Ea preia pasiunile cele mai profunde, sau nenorocirile multor oameni, și le împărtășește. Cum să nu observi copacii, aici? La urma urmei, Franța durează de multă vreme, decât cea mai veche ramură din parc. Să nu ne lăsăm păcăliți de eternitate. În sfârșit, de neînsemnata eternitate a ramurilor . . . Eternitatea nu e necesară pentru a cunoaște limitele acțiunii: ajunge nenorocirea.

Se gîndește oare la plimbările cu Anne?

— Cunoașteți dialogul lui Moltke — la 80 de ani — cu Bismarck?

— Care, Generale?

— « După asemenea evenimente, spune Bismarck, mai există oare ceva pentru care merită să trăiești? » — « Da, Excelență, răspunde Moltke: să vezi cum crește un copac ».

— Chiar și dintr-un punct de vedere metafizic sau religios, eliberarea prizonierilor dintr-un lagăr de exterminare nu este mai puțin « importantă » decât existența copacilor sau chiar decât aceea a nebuloaselor spirale. Din nefericire, istoria nu înseamnă numai a elibera . . .

Ramurii, Dostoievski îi opune Răul, și am spus azi dimineață că sacrificiul sau eroismul nu îmi apar mai puțin profunde decât Răul. Dar mi se pare că de 20 de ani, pentru general, istoria este un domeniu în care toți slujitorii se aseamănă. În ochii mei există două tipuri de personalități istorice care nu pot fi puse alături decât prin gloria lor postumă. De o parte, cuceritorii; de cealaltă, eliberatorii și aceia care sînt, în mod tainic, legați de ei: Philopoemen și Vercingetorix ne emoționează, fără îndoială, ca niște eliberatori învinși.

— Cu siguranță, Istoria nu înseamnă numai eliberare, spune el. Ea este confruntare cu dușmanul, și cu destinul. Poate că grandoarea nu se întemeiază decât la nivelul confruntării.

Întotdeauna a gîndit în acești termeni; și gîndirea sa nu s-a schimbat, chiar dacă azi înfruntă doar viața copacilor sau plutirea norilor. Și eu, adesea, am gîndit astfel. Dar el este înrădăcinat în pămîntul Franței, la fel ca și copacii ei. Istoria pentru el înseamnă acțiune: umbrele

norilor se perindă prelungindu-se deasupra acestui pământ străvechi, a cărei eternitate o contemplă. Pentru mine Istoria reprezintă în primul rînd succesiunea lor nesigură, cursul heraclitean al fluviului. Și totuși, ca și el, nu mă pot pune de acord cu ramura... Mai mult decît o lecție, ea îmi pare o acuzație... .

El continuă:

— Poate că lumea nu este destul de conștientă de un fapt evident, totuși de mare însemnătate. Personalitățile istorice sînt, în mod necesar, jucători.

Cînd vorbește pe un ton confidențial, îi apar cute în jurul ochilor, iar destăinuirea pare ironică:

— Sfîntul Bernard nu era sigur că-l va nimici pe Abélard. Napoleon în dimineața de la Austerlitz n-avea certitudinea victoriei. La Borodino se socotește învingător, deoarece Rușii au părăsit terenul. « Cîți prizonieri am luat? » — « Sire, aproape deloc. » Abia atunci își dă seama că a dat o falsă bătălie și a cîștigat o falsă victorie. Chiar Alexandru cel Mare a trebuit să se întrebe, înainte de întîlnirea cu Porus, ce întorsătură va lua campania Indiilor. Incertitudinea mării politici nu se deosebește prea mult de incertitudinea militară.

Niciun istoric n-a încercat să analizeze elementul cel mai singular al Istoriei: momentul cînd *trece curentul*. În favoarea noastră sau împotriva noastră: Wehrmachtul din 1940 și cel din 1944. Eliberarea și Mai 1968. El nu trece din întîmplare, sînt de acord. Totuși, ceea ce îl face să treacă nu e niciodată decisiv. Cîteodată, el trece tot atît de repede cum a venit. Nu mă refer desigur la ceea ce îl determină pe un om aparținînd Istoriei să abandoneze pe neașteptate Istoria, cum au făcut atîția Romani, Carol Quintul și amicul dumneavoastră Saint-Just; mă refer la ceea ce dă un suflet unui popor — ca și unei armate.

ORAISONS FUNÈBRES

În numele generalului de Gaulle care se afla atunci în Africa, în fața gării unde a fost semnată capitularea trupelor germane din Paris. 24 august 1958

Iată deci, după patrusprezece ani, acest oraș intact, deasupra căruia s-a reîntors vara, cum s-ar fi reîntors peste ruine; umbra ștearsă a generalului von Choltitz, umbra generalului Leclerc în fața căreia ne-am închinat azi dimineată în Domul Invalizilor; și iată fețele supraviețuitorilor peste care a trecut timpul. Iluștri sau necunoscuți, ei sînt uniți astăzi de aceeași amintire care începe să se șleargă. Deja, pentru treisprezece milioane de tineri francezi, eliberarea Parisului nu mai aparține decît Istoriei; o să pot oare să le vorbesc aici în numele vostru, și să fac ca, pentru aceia dintre ei care ne ascultă, pentru întreg tineretul răzlețit care ne va asculta în această seară, Istoria să se confunde cu amintirea?

Cînd Forțele Franceze Libere și Rezistența, născute amîndouă la aceeași chemare, s-au întîlnit într-o sală, astăzi istorică, a acestei gări, fiecare dintre ele nu cunoștea despre cealaltă decît acțiunea ei legendară. F.F.L., însemna Bir Hakeim, bătăliile din Italia, epopeea lui Leclerc, bucuria regăsită atunci cînd Franța aflase că mîna de oameni a generalului Koenig, însărcinată în disperare de cauză să reziste zece zile împotriva a două divizii, a rezistat patrusprezece zile și a rupt încercuirea lui Rommel. Acești luptători încarnau acel « Nu » de la 18 iunie preschimbat în realitate vie. Cîtuși de puțin un soi de legiune franceză, alăturată Aliatilor, ci eterna mîna de oameni prin care începe sau reîncepe orice acțiune de transfigurare a indivizilor: legiunea martorilor. Martorii continuității naționale, cei ce declarau că dacă Franța nu se mai afla în Franța, chiar dacă ea nu mai continua să existe decît în deșertul Africii, ea rămînea totuși vie pentru că, pînă și în acest deșert, lumea recunoștea curajul pe care-l dovedise.

Rezistența — cea adevărată, simbolizată aici de președintele Consiliului ei Național: ansamblul forțelor clandestine care aveau ca misiune pregătirea insurecției — era mult mai puțin cunoscută. Din cauza caracterului ei secret. Din cauza multelor eforturi depuse după dispariția ei, de a o anexa. N-are importanță: morții ei s-au recunoscut între ei, prin faptul că au căzut sub aceleași gloanțe, sau au murit în aceleași lagăre. Pentru F.F.L, pentru toți cei care participau în mod tainic la viața ei, ea reprezenta organizația subterană, împreună cu grupurile libere care îndrăzniseră să atace în plină zi Palatul de Justiție, ca să-i elibereze pe prizonierii noștri.

În clipa debarcării din Normandia, această Rezistență număra mai mulți morți decât supraviețuitori. Pentru aceștia, bărbați și femei, ea reprezintă amintirea celei mai profunde fraternități virile pe care au cunoscut-o. Ea este amintirea angajării — și de la început cu mâinile goale — într-o luptă cu un dușman nemăsurat mai puternic decât ei, amintirea de a fi ținut în aceste mâini o părticică din refuzul Franței, din destinul Franței: de a fi fost tovarășii obscuri, ai « omului care a menținut atunci onoarea ca un vis de neînvins ». Există mai multe feluri de a defini onoarea, dar nu există decât unul singur de a resimți umilința. Niciunul dintre combatanții din divizia 2 blindată (2DB) care sînt de față, nu a uitat sentimentul pe care l-a încercat atunci cînd divizia sa s-a aflat pentru prima dată în fața celerelor germane de asalt; nici un rezistent n-a uitat surîsul pe care-l simțea crispîndu-i buzele atunci cînd, intrat doar în ajun în Rezistență (cu sau fără revoiver în buzunar), s-a întîlnit cu primul ofițer german. Nici sentimentul încercat atunci cînd a schimbat semne de recunoaștere cu primul său camarad necunoscut . . .

Sentimente cu atît mai profunde cu cît ele erau legate, în 44, de amenințarea torturii, de cunoașterea lagărelor de exterminare, care își desfășurau pînă la Baltica groaznicul lor cortegiu de umbre, în așteptarea celor învinși. Supraviețuitori ai Rezistenței, voi puteți cu adevărat spune, fără să fie nevoie să vă ridicați glasul, că ați luptat împotriva infernului.

Acestea sînt deci Forțele Franceze Libere și Rezistența, la începutul lui August 1944. Armata anglo-americană ajungea atunci pînă la Avranches. Dar a 2-a DB a debarcat în Normandia și Rezistența se va preschimba în insurecție.

La 10 august, greva feroviarilor; la 15, greva poliției; la 18, greva poștașilor. Postul de radio își suspendă emisiunile, ziarele colaboraționiste își încetează apariția. Sindicatele hotărăsc greva generală. În dimineața zilei de 19, insurecția, comandată de generalul Chaban, dele-

gat militar național, și de colonelul Roll, șeful Forțelor franceze din interior pentru Ile de France, ocupă primăriile, ministerele, clădirile ziarelor. La 20, generalul de Gaulle debarcă la Cherbourg, un detașament de înaintași din a 2-a DB pornește în direcția Parisului care, în ziua de 22, se acoperă de baricade. Dar în 23, germanii ripostează la un atac al Rezistenței incendiind Le Grand Palais. Cuceririle Forțelor Rezistenței sînt șubrede. Dincolo de romanescul secular al baricadelor, insurecției îi aparține adevăratul eroism, acela care nedispunînd de nimic ia în stăpînire revolverele, cu revolverele ia pistoalele automate, cu pistoalele automate ia mitralierele. Acela care aruncă, descoperit, buteliile incendiare asupra tancurilor. Totuși, ea este mult mai sigură că va dezvolta guerilla, decît că va menține clădirile în stare de ocupație. Dar, în seara zilei de 24, tancurile colonelului Billotte ajung la Croix-de-Berny, cele ale colonelului de Langlade la Pont de Sèvres, cele ale căpitanului Dronne la Hôtel de Ville. Marseillaise-a neîntreruptă care îi însoțește de la Porte d'Italie izbucnește cu furie în piață. Căpitanul intră în salonul prefectului. Un microfon apare în fața lui Alexandre Parodi, delegatul generalului de Gaulle. « Am în fața mea, spune el, un căpitan francez care a intrat în Paris. Fața îi este roșie. E murdar și nebărbierit. Și totuși îți vine să-l îmbrățișezi . . . »

Căci Rezistența și-a cucerit postul de radio, și microfoanele au reapărut. Chemarea la arme a fost difuzată din sfert în sfert de oră, urmată de La Marseillaise și de știrile privind insurecția; Pierre Creuesse, luînd un interviu într-o cafenea, în zgomotul gloanțelor, președintelui Consiliului Național al Rezistenței, a asigurat primul reportaj al postului de radio răscolat. Sărmane mijloace, sărmană difuziune ! Dar în noaptea aceea, electricitatea, la început repartizată pe sectoare, va ilumina timp de o oră întregă Parisul și îi va aduce, o dată cu lumina, strigătele de bucurie ale Eliberării :

« Parizieni, spune Scheaffer, nu părăsiți posturile de recepție ! Sîntem nebuni de fericire ! Emisiunea noastră nu este pusă la punct. N-am mîncat de trei zile. Avem camarazi care au stat trei zile în focul luptei și care se reîntorc la microfon. Poate sîntem beți, dar beți de bucurie și de fericire . . . » Nu mai poate continua; alții îi iau locul : « Deschideți ferestrele ! Împodobiți-vă casele ! » În cele din urmă, reia emisiia : « Sînt împuternicit de guvernul provizoriu al Republicii să mă adresez preoților care mă pot auzi, care pot fi încunoștiințați îndată. Le cer să pună să se tragă imediat clopotele, cu toată puterea ».

Atunci peste iluminarea orașului, atîta vreme cufundat în întuneric, peste orașul mut de atîta vreme, nemărginitul osana al clopotelor a umplut noaptea desrobirii.

Totuși, nu s-a isprăvit. Vocilor de la radio li se alătură bubuitul tunului: bateriile germane de la Longchamp trag asupra Parisului. Dar tancurile colonelului Billotte înaintează în bruma zorilor, ajung la Châtelet dimineața; cele ale colonelului Dio, secundate la rîndul lor de Forțele Franceze din interior, ajung la turnul Eiffel. La douăsprezece și jumătate, drapelul tricolor filfîie pe turn pentru prima oară după patru ani; un drapel uriaș se întinde din vîrfurile Arcului de triumf pînă la pămînt, în clipa cînd tancurile colonelului de Langlade pătrund în place de l'Etoile. În timp ce primii soldați se îndreaptă spre lespeda Soldatului necunoscut, un obuz german trece pe sub boltă: luptele continuă. Nu pentru multă vreme. La ora zece, colonelul Billotte a adresat un ultimatum generalului von Choltitz. După ultima luptă a celor din urmă tancuri germane, generalul se predă. La ora 4 și 15 minute, el sosește în sala de biliard a gării Montparnasse în fața unui tînăr ofițer care șuieră printre dinți: « Acum s-a zis ». Și cu glas tare, în germană: « Eu sînt generalul Leclerc ».

Acestea se petreceau chiar aici, acum patrusprezece ani . . .

Convenția de capitulare s-a semnat între generalul Leclerc, colonelul Roll, comandantul F.F.L. din Ile de France și generalul von Choltitz. Peste un sfert de oră, generalul de Gaulle trece, în drum spre ministerul de Război, unde va sosi la ora cinci, după ce fusese primit cu o salvă de focuri pe strada Eblé. Seara va fi la Hôtel de Ville, unde îi veți spune, Domnule Președinte al Consiliului național al Rezistenței: « În clipa cînd ne-am adunat împreună prin aceeași voință și fără ca vreo deosebire de partid, de credință sau de origine, să ne fi putut despărți, am bucuria și datoria de a exprima de la început nemărginita noastră recunoștință față de acela care, fără să aștepte și fără să tărăgăneze, a spus din prima zi « nu » dușmanului și trădării. El a fost cel dintîi; ceea ce se petrece sub ochii noștri în Parisul eliberat dovedește că întreaga Franță repetă astăzi împreună cu el acel « nu » din ziua întîia ».

Și în timp ce se sting ultimele împușcături, trec tancurile franceze al căror praf din Normandia s-a șters sub noianul de flori. Iar soldații sărutați într-una, începînd de dimineață, își înclină înspre lespeda Soldatului necunoscut fața lor acoperită cu roșu de buze.

A doua zi va avea loc legendara pogorîre pe Champs Elysées. Eliberarea Parisului s-a săvîrșit.

Nimeni nu tăgăduiește că Parisul ar fi fost eliberat — puțin mai tîrziu — fără Rezistență, deci fără insurecție, și fără a 2-a DB. Adevăratul obiectiv al acestor lupte a fost mai puțin recucerirea orașului, cît regăsirea Franței. Franța în care adversarii generalului de Gaulle nu mai credeau,

pentru că ea nu exista decît în inima celor ce luptau pentru ea. Pentru această Franță, și pentru nimic altceva, au căzut cei morți în luptele de eliberare a Parisului, fie că au știut-o, fie că n-au știut-o. Pentru a regăsi o mîndrie tainică, a cărei pierdere îi despărțea de întreg trecutul neamului, mîndrie despre care mulți dintre ei nu știau decît un singur lucru, acela că Franța o pierduse în ochii lor. Aliații ar fi putut singuri să le redea libertatea și independența. Și acești luptători nu s-au înșelat; căci Franța nu s-a redresat sprijinindu-se pe victoria lor, ci sprijinindu-se pe lupta și pe jertfa lor. Insurecția triumfătoare de la Paris este sora insurecției zdrobite de la Varșovia.

Nici Franța, nici lumea nu s-au înșelat. În timp ce orașele Americii latine se împodobeau de bucurie, clopotele acestei eliberări umpleau văzduhul verii, din biserică în biserică, din Bretagne pînă în Provence; și în timp ce răsună dangătul lor, postul de radio transmitea cuvintele rostite la Hôtel de Ville de generalul de Gaulle: « Parisul martir, dar eliberat de poporul său, luptă împreună cu întreaga Franță ». Și toată Franța afla că Parisul s-a eliberat prin el însuși; cei din armata l-a în marș spre Rin, cei din Maquis luptînd să li se alăture în afara granițelor provinciilor recucerite, Franța luptătoare și Franța prizonieră în lagărele de exterminare, cea a bucuriei și cea a infernului.

Atunci în toate temnițele, de la Pădurea Neagră pînă la Baltica, nesfîrșitul cortegiu de umbre care mai supraviețuiau, s-a ridicat pe picioarele lui tremurătoare. Și poporul acelora care prin tehnica concentraționară încercase să transforme în sclavi — pentru că și ei fuseseră uneori eroi — poporul neînsemnat al celor tunși, și în haine vărgate, *poporul nostru!* încă nedesrobît, pus încă în fața morții, a resimțit că, chiar dacă poporul francez n-ar mai ajunge niciodată să revadă Franța, el ar muri totuși cu un suflet de învingător.

Așa se înfățișează simpla și marea istorie pe care o comemorăm astăzi — probabil pentru că astăzi, Franța îndrăznește să o privească în față. O, tineret căruia îi aparține Franța, înainte de a porni să bată din nou toate clopotele Parisului, iată martorii care mă înconjoară și sfîșietoarea adunare a umbrelor pe care le-am evocat adineaori, și care ți se adresează cu acel glas stins care-i trezește pe cei adormiți: « Ascultă în seara aceasta, tineret al țării mele, aceste clopote de aniversare care vor suna ca și acelea de acum patrusprezece ani. O să fii în stare de data aceasta să le auzi: ele vor răsună pentru tine ».

ALBERT CAMUS

**MOARTEA
FERICITĂ**

CAPITOLUL V

Întorcându-se acasă, în această Duminică seară, tot cu gândul la Zagreus, Mersault, înainte să intre în camera sa, auzi niște gemete care veneau din apartamentul lui Cardona, dogarul. Bătu la ușă. Nu i se răspunse. Plîsetele continuau. Intră fără șovăire. Dogarul era ghemuit în pat și plîngea în hohote ca un copil. La picioarele sale era fotografia unei femei în vîrstă. « E moartă », îi spuse lui Mersault, după o mare efortare. Era adevărat, dar trecuse deja mult timp de atunci.

Era surd, pe jumătate mut, rău și brutal. Pînă acum locuise cu soră-sa. Dar aceasta, sătulă de răutatea și despotismul său, se refugiasse lîngă copiii ei. Și el a rămas singur, atît de descumpănit cît poate fi un bărbat care trebuie să se gospodărească și să-și gătească pentru prima oară. Într-o zi întîlnindu-l pe stradă pe Mersault, soră-sa îi povestise despre certurile lor. El avea 30 de ani, era scund și destul de chipeș. Încă din copilărie trăise lîngă maică-sa. Ea era singura ființă, care, mai mult din superstiție, îi inspira cît de cît teamă. O iubise, cu elan și grosolanie deopotrivă, din tot sufletul său necioplit și cea mai mare dovadă de dragoste, în felul lui, era s-o necăjească pe biata bătrînă copleșind-o cu un puhoi de porcării, dintre cele mai îngrozitoare, despre popi și biserică. Dacă a rămas atît de multă vreme împreună cu maică-sa este pentru că n-a inspirat vreun atașament serios nici unei femei. Rarele aventuri sau bordelul îl autorizau totuși să se considere bărbat.

Mama muri. De atunci, a rămas împreună cu soră-sa. Mersault le-a închiriat camera pe care o ocupau acum. Singuri, amîndoi trudeau și suiau lungul urcuș al unei vieți murdare și cenușii. Cu greu își puteau vorbi; zile întregi chiar treceau fără să schimbe o vorbă. Dar ea a plecat. El era prea mîndru să se plîngă sau s-o recheme: trăia singur. Dimineața mîncă la restaurant, seara la el acasă — mezeluri. Își spăla rufele și salopeta albastră de lucrător. Dar își lăsa camera în cea mai năclăită murdărie. Totuși la început, duminicile, lua cîteodată o cîrpă și încerca să facă puțină rînduială în încăpere. Erau naivități de bărbat, o cratiță uitată pe căminul altădată înflorat și împodobit, arăta vraistea care domnea peste tot. Ceea ce numea a face curat însemna a ascunde neorînduiala, a piti după perne lucrurile care zăceau în toate părțile sau a înghesui pe bufet obiectele cele mai heteroclite. În prezent, sfîrșit prin a-i fi lehamite, nemai făcîndu-și nici măcar patul și culcîndu-se împreună cu cinele pe păturile murdare și împutite. Sora lui îi spusese lui Mersault: « Face el pe al dracului la cafenea. Dar proprietăreasa mi-a spus mie că l-a văzut plîngînd, atunci cînd își spăla rufele ». Și de fapt cît de înrăit era, omul acesta se simțea cuprins uneori de groază, ceea ce-l făcea să-și dea seama cît de părăsit era. Bineînțeles că trăia lîngă el din milă, îi spuse ea lui Mersault. Dar o împiedica să-și vadă omul iubit. La vîrsta lor asta nu prea avea mare însemnătate. Era om înșurat. Îi aducea flori, pe care le culegea din gardurile vii de prin periferii, portocale și lichioruri cîștigate la bîlci. Desigur, nu era arătos. Dar la urma urmei, frumusețea nu umblă pe toate cărările, și el era atît de cumsecade. Ținea la el și el la ea. Ce altceva e dragostea?

* fragment, cap. V.

Ea îi spăla rufele și se silea să-l țină curat. Avea obiceiul să poarte batista în trei colțuri înnodate în jurul gâtului. Ea-i făcea batiste foarte albe, era una din plăcerile ei.

Dar celălalt, fratele, nu-i îngăduia să-și primească prietenul. Trebuia să-l vadă în taină. Îl primise o dată; au fost surprinși, a ieșit o încăierare groaznică. După plecarea lor batista în trei colțuri a rămas într-un ungher soios al încăperii și ea s-a adăpostit la fii-su. Mersault se gîndea la batista aceea, acum cînd avea în fața ochilor săi camera sordidă.

Totuși pe atunci dogarul a fost compătimit că a rămas atît de singur. Îi pomenise lui Mersault de o căsătorie. Era vorba de o femeie mai coaptă. Și fără îndoială ea era ispitită nădăjduind mîngîieri tinere și vînjoase... A avut parte de ele înainte de căsătorie. După un timp, amantul ei se lăsă păgubaș, găsind-o prea bătrînă. Și iată-l rămas singur în această căsuță de cartier. Încetul cu încetul, murdăria-l încercui, îl împresură, ajungîndu-i pînă la pat, devenind apoi de neînlăturat. Și pentru un om sărman căruia nu-i place la el acasă, există o altă casă, mai accesibilă, bogată, luminoasă și totdeauna primitoare: — cafeneaua. Cele din acest cartier erau deosebit de însuflețite. El domnea în această căldură de turmă, care e ultimul adăpost împotriva spaimelor singurătății și a năzuințelor sale vagi. Aici își alege omul mut domiciliul. Mersault îl vedea acolo în fiecare seară. Mulțumită cafenelelor își întîrzia pe cît cu putință momentul reîntoarcerii. Acolo își regăsea locul printre oameni. În seara asta de sigur, cafenelele n-au fost de-ajuns. Revenind acasă, a scos probabil fotografia asta și s-au trezit o dată cu ea ecourile trecutului mort. A regăsit-o pe aceea pe care a iubit-o și a necăjit-o atît de mult. Singur în camera hidoasă, adunîndu-și ultimele puteri în fața inutilității vieții sale, și-a dat seama de trecutul care fusese fericirea sa. Trebuia să i se dea cel puțin crezare, căci se pusese pe plîns și asta însemna că o scînteie divină a țîșnit la această întretăiere a trecutului cu prezentul său mizerabil.

Mersault era sleit de puteri și plin de respect în fața acestei dureri de animal, așa cum i se întîmpla de fiecare dată cînd se afla în fața unei manifestări brutale a vieții. Se așeză pe păturile murdare și motolite și puse mîna pe umărul lui Cardona. În fața lui pe mușamaua ce ținea loc de față de masă se afla în dezordine o lampă de spirt, o sticlă de vin, firmituri de pîine, o bucată de brînză și o cutie de scule. Pe tavan — pînze de păianjeni. Mersault care nu mai intrase în această cameră de la moartea bătrînei, măsură după mizeria și murdăria care-o năclăiseră, drumul străbătut de acest om. Fereastra care dădea în curte era închisă. Cealaltă — abia întredeschisă. Lampa cu gaz, agățată într-un suport înconjurat de cărți de joc în miniatură, își răspîndea lumina circulară și liniștită pe masă, pe picioarele lui Mersault și Cardona și pe un scaun puțin tras de la peretele din fața lor.

Cardona, luase între timp fotografia în mînă și o privea, apoi sărutînd-o încă o dată spuse cu vocea-i infirmă: « Săraca mama ». Dar pe el se plîngea de fapt. Era îngropată într-un cimitir hidos, pe care Mersault îl cunoștea bine, undeva la capătul orașului.

Vru să plece. Spuse mișcîndu-și buzele pentru a se face înțeleș: « Nu trebuie să rămîi așa ».

— « Nu mai am de lucru », zise celălalt cu greutate și întinzînd fotografia adăugă cu o voce întretăiată: « Ea mă iubea. Ea e moartă ». Și el înțelese: « Sînt singur ». — « I-am făcut de ziua ei acest butoiăș ». Pe cămin era un butoiăș de lemn lustruit, cu cercuri de aramă și un robinet strălucitor. Mîna lui Mersault părăsi umărul lui Cardona care se înfundă în pernele jgoase. De sub pat ieși un suspin adînc și o duhoare scîrboasă. Cîinele se tîrî încet, cu pîntecele supt. Își puse capul cu urechile lungi și ochi aurii pe genunchii lui Mersault. Acesta privi butoiășul. În camera sordidă în care omul respira anevoie, simțînd căldura cîinelui sub degete, închise ochii și

pentru prima oară, după mult timp disperarea urcă în el ca o maree. În fața nenorocirii și singurătății inima sa spunea astăzi — « Nu ». Și în marea deznădejde care-l umplea. Mersault își dădea seama că revolta era singurul lucru adevărat în el restul nefiind altceva decât mizerie sau îngăduință.

Strada care trăise în timpul zilei sub ferestrele lui, se umfla încă de zgomote. Din grădinile de sub terasă urca un miros de ierburi. Mersault oferi o țigară lui Cardona; amândoi fuma fără să mai vorbească. Ultimele tramvaie treceau și o dată cu ele amintirile încă vii ale oamenilor și luminilor. Cardona ațipi și curînd începu să sforăie lăcrămînd Clinele, făcut covrig la picioarele lui Mersault, zvicnea uneori și scheuna în vis. La fiecare mișcare, mirosul său urca spre Mersault. El era sprijinit de zid și încerca să-și stăvilească revolta ce-i fremăta în suflet. Lampa fumegă, mocnind, și se stinse răspîndind un miros greu de petrol. Mersault picotea și se trezi cu ochii ațintiți pe sticla de vin. Se sculă cu o mare efortare, merse spre fereastra din fund și se opri nemișcat. Din străfundul nopții urcau spre el chemări și tăceri. La marginea lumii care dormita aici, un vas chemă prelung oamenii spre plecare și reînceputuri.

A doua zi, Mersault îl ucise pe Zagreus, reveni acasă și dormi toată după amiaza. Se trezi în fierbințeli. Iar seara, stînd tot culcat, puse să fie chemat doctorul de cartier, care-l găsi bolnav de gripă. Un funcționar de la serviciul său veni după vești, îi duse cererea de concediu. Cîteva zile după aceea, totul se aranjase: un articol, o anchetă. Totul justifica gestul lui Zagreus. Martha veni să-l vadă pe Mersault și spuse suspinînd: « Erau zile cînd ai fi vrut să fi în locul său. Dar uneori, trebuie mai mult curaj ca să trăiești decît să mori ». O săptămînă mai tîrziu, Mersault se îmbarcă spre Marsilia. Pentru toată lumea, plecă să se odihnească în Franța. Din Lyon, Martha primi o scrisoare de despărțire, de pe urma căreia doar orgoliul ei a avut de suferit. În același timp îi anunța că o situație excepțională i se oferea în Europa centrală. Martha îi scrisese despre suferința ei la postrestant, Scrisoarea aceasta nu-i ajunsese niciodată lui Mersault, care a doua zi după ce ajunsese la Lyon, avu un violent acces de febră și sări în trenul de Praga. Cu toate astea, Martha îi comunică că după ce fusese ținut mai multe zile la morgă, Zagreus a fost înmormîntat și c-au trebuit mai multe perne pentru a-i potrivi trupul în coșciug.

În românește de IOANA CREȚULESCU

«La Mort heureuse» sau resurecția solară

Fascinația postumelor este incontestabilă. Mai ales a celor pe care autorul nu le-a voit publicate. Ele vor însemna un loc al renunțării, fazele unei construcții abandonate, reprezentarea unui « altceva » care, tănuț fiind, va spori interesul.

Mai ales « La Mort heureuse » a lui Camus va aparține acelor pagini a căror dezvăluire face vîlvă, stîrnește comentarii abundente și evident speculații.

Sigur, va fi fost foarte simplu pentru oricine să dezlege misterul spunînd : « La Mort heureuse » a fost abandonată pentru că autorul avea s-o rela sub altă formă în « l'Etranger ». Dar oricît ar fi de adevărat, pornînd de la tema fundamentală care este crima și de la atitudinea generală a personajului principal (*Mersault* devenit *Meursault*) care este identică, nu putem să nu recunoaștem că « La Mort heureuse » este pur și simplu, altă carte, și mai ales altă scriitură.

Cu atît mai mult cu cît stăruim să credem că o carte nu înseamnă numai concepția generală despre viață și lume, nici doar fabulația în sine, ci rezolvarea ei la nivelul scrisului și chiar dincolo de el, în profunzimea și în latențele ei, în simbol.

Alcătuită între anii 1936 și 1938, trecînd prin reluări succesive, expuneri de planuri, mereu schimbate, organizări cînd tripartite, cînd bipartite, surprinsă într-o mulțime de note, niciodată definitive și pusă sub semnul unei mențiuni laconice : « Récrire roman », totuși peste vara anului 1938 ea nu va mai exista ca atare în conștiința autorului — deși pare intens preocupat de ea — și va deveni, mai exact spus, se va metamorfoza în « l'Etranger », încheiat în mai 1940. Desigur, comparația se impune, întîi pentru că este interesant să constați devenirea și apoi, pentru că diferența va indica autonomia fiecărei dintre scrieri, dreptul ei de existență în sine, în afara legăturilor și punților, fie ele adevărate, cu ceea ce o precede sau îi urmează.

E adevărat că ambele cărți se rotesc în jurul unei crime. Numai că diferența este dintre cele mai izbitoare. Patrice Mersault îl va omori cu premeditare pe bătrînul Roland Zagreus, infirm și bogat. Crima îi va oferi eliberarea de sărăcle, deci posibilă

fericire, timpul gol dinaintea lui pe care și-l va dăru, dispunând de el în câteva ipostaze posibile.

În « L'Etranger » Meursault omoară din întâmplare un arab care îi amenința pentru moment viața. Uciderea va însemna captivitate, tot un timp gol pe care nu-l poate umple decât cu amintiri și aici stă unica lui libertate. Își va alege amintirile, le va supune, după plac, dilatărilor, comprimărilor, va fi în fine stăpîn pe forța gîndului său. De aici și prima fundamentală opoziție în jurul crimei. Crima ca eliberare, nepedepsită, deschizînd drumul spre alte lumi, altfel inaccesibile; crima ca închidere, pedepsită cu moartea, deschizînd doar drumul memoriei, într-un timp obligat să se oprească în ceasul execuției.

Într-un anume fel însă și crima din « La Mort heureuse » pare că suferă o pedeapsă și de vreme ce se va încheia cu moartea, ea este tot capitală. Mersault moare la capătul drumului său, dintr-o pleurezie contractată în ziua omorului. Și lucrul cu siguranță nu poate fi întâmplător. Pedeapsa naturală opunîndu-se pedepsei legii, pare a alcătui opoziția secundă, revers al faptei primordiale.

În schimb Mersault, cel dinainte de crimă este aidoma Străinului. Un om obișnuit, locuind singur, înstrăinat, mai ales înstrăinat, și pe deasupra lucid; un om care își desfășoară obligațiile zilnice, cerințele biologice, divertismentele temporare (plajă, cinema), consumă aventuri, dialoghează cu vecinii. În « La Mort Heureuse » străbat câteva accente de gelozie, o oarecare revoltă față de ceea ce scara sa de valori refuză și totuși i se impune. În « Străinul » revolta nu va mai fi manifestată decât în fața duhovnicului, singura îndeletnicire considerată absurd inutilă, în timp ce celelalte, instanța de judecată, închisoarea aveau un adevăr al lor. Astfel spus, un supus al cotidianului, în formele lui oricît de cenușii, dar reclamînd imperios dreptul gîndului autentic.

Traectoria cea mai întinsă rămîne a personajului din « La Mort Heureuse » după crimă. Relația generatoare a asasinatului, la instigarea chiar a victimei, era o relație de trei termeni: *bani/ timp/ fericire*. Bani pot oferi eliberarea timpului omenesc de constrîngerile oricărei servituți sociale (nu însă și de constrîngerile naturale: boală, moarte). Timpul cheltuit după bunul plac este singura condiție a vieții fericite, iar moartea la capătul unei vieți fericite va fi cu siguranță « La Mort Heureuse ». Numai că nu te naști știlind să trăiești fericit, există și aici o inițiere, un cult care nu se poate îndeplini dintr-o dată, are nevoie de încercări. Mersault liber, cu fața spre timp, își va alcătui trei etape de învățare a fericirii. Prima va fi înstrăinarea prin călătorie, drumul și șederea la Praga, o ipostază cenușie și goală a vieții care nu va fi un timp cîștigat ci un timp omorît. O inexistență calculată și sordidă, sărăcia pare un dat funciar peste care nu se mai putea trece. Zone de umbră, mult prea depărtate de Mediterana aduceau o ceață a sufletului în care viața nu avea sens. Și poate că această postură cu toată apartenența biografică (existase o asemenea călătorie cenușie în viața lui Camus) este prima deschidere, prin contrast, către mitul mediteranian, năzuința idolatră spre soare și apă, principiu generator pentru universul

camusian. Timpul câștigat trebuie împlinit în zona pe care sufletul a selectat-o pentru respirația sa. Nici o altă zonă impusă arbitrar nu o poate înlocui. Trăirea camusiană este o confruntare fie și contemplativă cu exteriorul. Un exterior autentic, niciodată imaginar. Așa se va așeza Mersault în mica comunitate din « La Maison devant le Monde » în viața care poate crea un singur raport : omul în fața lumii, abandonându-se în raport cu sine, prinzînd formă doar în raport cu ceilalți. Asta însemna într-o oarecare măsură împărțirea existenței, și într-un fel un soi de constrîngere, chiar dacă ancorată în indiferența supremă. Astfel încît Mersault va intra în cea de a treia etapă și ultima : singurătatea, retragerea la Chenoua unde va fi rar vizitat, și unde-și va compune și descompune destinul, singur, sub cuta gîndului. Dar izolarea voluntară nu înseamnă și ea o constrîngere? Solitudinea perfectă poate fi sinonimă cu libertatea? Iată într-un fel revenirea la trăsătura de unire cu « l'Etranger » ; Mersault la Chenoua, rar vizitat de Lucienne și de doctorul Bernard, singur prin voință proprie nu pare a fi departe de Meursault pe care vine să-l vadă o singură dată Marie Cordona și de mai multe ori duhovnicul respins pentru a nu fi înțeles nimic. În ultimă instanță acest străin închisat și fixat de boală la Chenoua, zăvorît în închisoare în cealaltă carte, va purta cu sine un singur mare câștig absolut și izvor de absurd, *luciditatea*, Aceeași luciditate care îl va face pe Camus să spună în « Le Mythe de Sisyphe » (1941) : « Il faut imaginer Sisyphe heureux ». Aici stăruie singura constantă a fericii la nivelul umanului.

Drumurile diferite ale celor două cărți par să conducă spre același pol al concepției. Dar autonomia estetică a unei cărți nu este dată de universul conceptual. De altfel asta ar însemna că sub raport estetic, autorul nu ar fi scris decît o singură carte, căci este lesne de observat cît de unitar și fidel sie-și rămîne Camus, pe tot parcursul scrierilor sale.

Nu odată se întîmplă ca traiectoria unei cărți să fie determinată de ceea ce aparent este secundar centrului iradiant. În această ordine de idei să încercăm o întoarcere în « La Mort Heureuse » pornind de la Zagreus, și de la el mai departe la personajul mitologic care îi poartă numele.

O asemenea revenire face și Bernard Pingaud (« La voi de Camus » — La Quinzaine Littéraire nr. 116/71) afirmînd că Zagreus ar însemna aici mitul paricidului. Ni se pare că înseamnă mult mai mult.

Zagreus din mitologie, fiul lui Zeus și al Persephonei, fusese hărăzit de tatăl său să devină stăpînul Universului. Din gelozie, Hera poruncește titanilor să-l suprimă. Aceștia îl vor tăia în bucăți și îl vor devora.

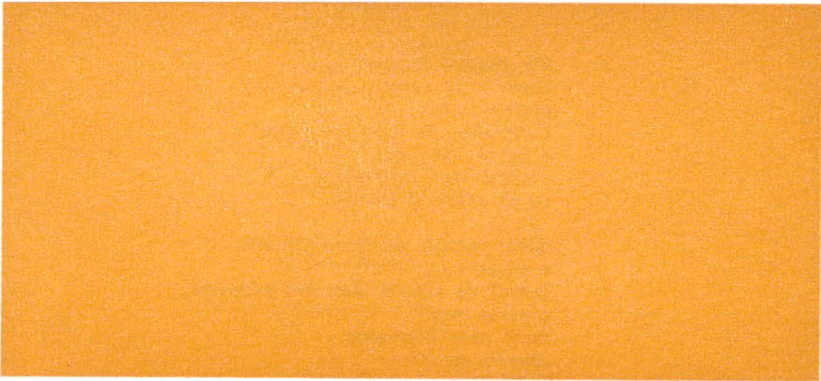
Zeus va izbuti să-l salveze inima înghițind-o și unindu-se mai apoi cu Semele, pămînteana va da naștere unui nou fiu, reîncarnare a lui Zagreus, zeul Dionysos.

Oare Roland Zagreus din Camus nu se socotise stăpînul universului, evident în accepția sa personală, înainte de accidentul care i-a mutilat ființa? Și oare mutilarea nu este asemănătoare ruperii în bucăți de către titani (forțe oarbe ale destinului) lăsîndu-i intactă doar mintea, sufletul?

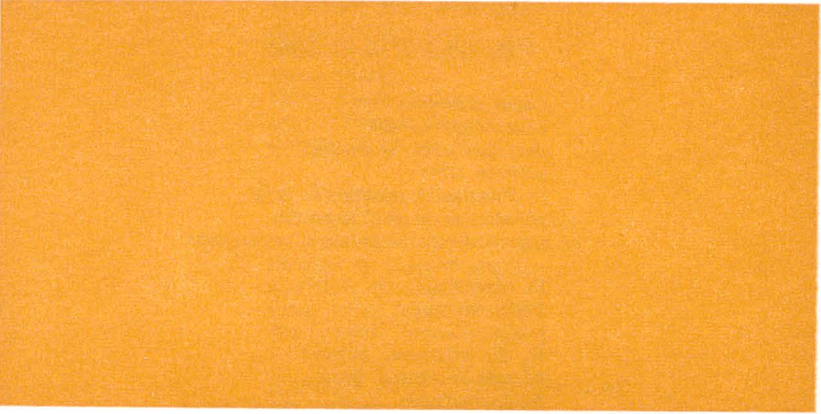
Și reîncarnarea lui Zagreus nu va fi oare Mersault, cel ce va trebui să se bucure de bunurile lui și să-i ia locul în ordinea fericirii? Desigur, termenul simbolizării este labil dar pare să nu ne contrazică. Atunci înseamnă că prima ipostază a « morții fericite » este moartea lui Zagreus, produsă la propriul său îndemn. Și este revelator faptul că bătrînul infirm nu a vrut să-și la singur viața, poate tocmai pentru că pînă la apariția lui Mersault, el nu avea certitudinea posibilei continuități (reîncarnarea din mlt). Odată dobîndită certitudinea, el se lasă să moară, ucis de mîna celui care va fi astfel silit să devină un alt « el ». O moarte în ordinea « aleșilor » (termenul revine frecvent la Camus) înseamnă o altă viață. Și astfel Mersault va lua pe lîngă banii lui Zagreus, adică libertatea, inima acestuia, adică înțelepciunea pe care o primise ca predică cu puțin înaintea morții. În această ordine, mergînd mai departe pe scara mitului, vom putea accepta un Mersault-Dionysos. Și nu pare oare dionisiacă evlavlia cu care Mersault caută fericirea terestră alături de soare și mare?

Sigur, vinul va fi înlocuit de soare, element primordial pentru cel ce va parcurge primul drum al libertății într-o climă cenușie, ceea ce echivala cu o fugă în liniște, repede abandonată pentru fuga spre soare, spre beția Mediteranei pe care o va primi în « La Maison devant le Monde ». Mitul mediteranean se întregește prin cel olimpic. Astfel se desenează și motivul funciar al înstrăinării lui Mersault: plămada diferită a spiritului său, plămada solară, poate olimpiacă. Și tot astfel, pentru cine s-ar putea întreba de ce a fugit Mersault după cîștigarea libertății, de ce s-a lăsat antrenat pe diferite drumuri pînă la cel adevărat pentru că ultimul, va găsi justificarea poate știind că Dionysos a pribegit în întreaga lume. O cerea cultul lui. Mersault-pribeag însemna săvîrșirea cultului fericirii într-un soare lucid, fără hazard (ca în « l'Etranger »), ci într-o ordine dinainte structurată.

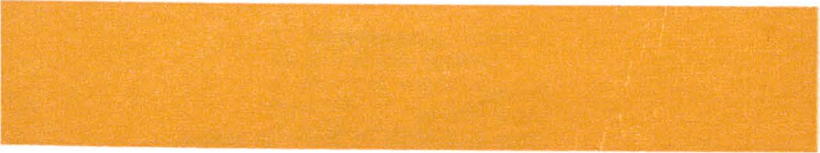
De altfel cartea se instalează într-o euforie stilistică rară pentru Camus, în sensul unui lirism mediteranean, de factură filozofică.



JOHANNES BOBROWSKI



POEME și PROZĂ



ÎNȚÎLNIRE

*Din copacul înclinat
chemam pe nume
peștele furios.
Caligrafiam în jurul lunii albe
o figură, înaripat.
Trezesc visul vînătorului,
ca să adoarmă vînatul.*

*Norul plutește deasupra fluviului,
e vocea mea,
lumină de zăpadă deasupra pădurilor,
e părul meu.
Peste cerul întunecat
veneam pe drum,
iarbă în gură, umbra mea
se rezema de gardul de lemn, ea spunea:
la-mă îndărăt.*

SFÎRȘITUL NOPTII DE VARĂ

*Capul scaietelui
căuta după lumini
deasupra apei. O pasăre
scrisese semne
în frunzișul frasinului. În jurul
rădăcinilor de stuf și trestie
peștele își arată purpura aripioarelor.*

*Se răzvrătise
împotriva slavei
praful.
El, din columnele negurei
pășește în cîmpie, peste
riuri, întunecat
stîrnește focul.*

EXPERIENȚĂ

*Semne,
cruce și pește
scrise în peretele de piatră al peșterii.*

Procesiunea bărbaților
se scufundă în pământ.
Pământul se boltește,
buruiandă, verzuie, crescută
printr-un tufiș.

Pină la piept
se ridică torentul,
vocea din nisip:

deschide-te
nu pot răzbate,
morții tăi
încolțesc în mine.

SATUL TOLMINGKEHMEN

Se mistuie focul de-amiază,
deasupra teilor fum,
umblă acolo cu pârul alb,
lumea spune:
seara sosește curind,
unul dezlănțuie cîntecul,
ogoarele îl iau cu ele.

Mai vino puțin, Donelaitis,
riul vrea să se înalțe cu aripile,
un erete, dușmanul porumbelului,
pădurea cu capetele negre,
se ridică, cheamă
peste munte, vîntos.
Acolo trăiesc ierburile.

Și această seară se călătorește în jos
sub umbrele de spînzurători
ale fîntinilor, lumina ferestrelor
fără vînt, rășinoasa lumină
cu voce șoricească
rostește binecuvîntarea.

Tu scrie deasupra frunzei:
Cerul a plouat bunătate,
și am văzut dreptatea
așteptînd, ca să coboare
și să pieptene mînia.

CUIB DE PASĂRE

Cerul meu
alternează cu al tău,
și porumbelul meu
acum
il întrece în zbor pe al tău,
văd două umbre
căzînd
în lanul de ovăz.

Schimbăm între noi
ochii,
găsim
un culcuș:
Ploaie,
spunem
ca o poveste
jumătăți de fraze
verde,
aud:

Spre sprinceană mea
în sus
cu grai de pasăre
gura ta
poartă pene și crengi.

1 SOSIRE

Ușa mea
te-a chemat, închid
fereastra, acopăr geamul
spart, norul,
un acoperiș sub văzduhuri căzătoare,
se înalță, înflorind
nalbele răzbat prin paie, din ploaie
iau lumina, din apă
clipocitoare lumina, așa am ars
întunericul din casă.

Sub ușă,
obrazul
întrebă gura, umărul
răspunde șoldului:
Pe atunci plecaseși, toamna
era încă vizibilă, iarna

călătorea cu luminile, focuri
de purpură, trăiai în loc străin.
Verde, în ghiață se arăta o ruptură.
Pe torent erau suspine.
Alb pe zăpadă

2

Cel care pășește spre tine, eu,
nu spune: Privește-mă venind.

Alb pe drum
tu te-ai dus, strigătele albe
se îndepărtau de sate, vocile
verzi ale malurilor,
deasupra creșteau
lujeri de smeură
prin mîinile noastre. Alb
și verde.

Cine stă deci
îndărătul ușilor, trage cu urechea:
Un ciocănit
răsună sub acoperiș?

Aici va vorbi
cel care trece prin fața porții, cel
viu, el va spune:

Cel care vine pe drum
pășească înăuntru.

CÎMPIA SARMATĂ

Suflet
plin de beznă, tîrziu,
ziua cu pulsuri
deschise, albăstrime —
cîmpia cîntă.

Cine
repetă
cîntecul vostru agitat,
surghiunit
la țarm, cîntecul vostru:

*marea, după furtuni,
cîntecul vostru —*

*dar
ele te aud,
afară trăgînd cu urechea, orașele,
albe și ușoare prin vechile răsunete
pe maluri. Văzduhurile
tale, o grea mireasmă
asemenea nisipului
peste ele.*

*Și
satele sînt ale tale.
Ție înverzindu-ți pe pămînt,
cu drumuri,
înguste, sticla pisată
a lacrimilor, la locul pîrjolului
stă vara ta:
urmă de cenușă,*

*acolo trece vita
molatec răsufînd în fața
beznei. Și un copil
o urmează
fluierînd, de lîngă garduri
în urmă
strigă o bătrînă.*

*Cîmpie,
somn imens,
imens de vise, cerul tău
necuprins, o poartă de clopot,
sub boltă ciocirliile,
înalt —*

*torente pe lîngă
coapsele tale, jilavele
umbre ale pădurilor, imensă
luminoasa cîmpie,
acolo păsiră popoarele
pe drumurile păsărilor
în timpuriul
an al timpului lor fără sfîrșit,
pe care-l ocrotești
din beznă. Te văd:
Frumuseșe grea a capului de lut fără chip
— Ishtar sau alt nume —
găsit în nămol.*

VILLON

*Tu, cutreierînd provincia
Tourain: Temeiul de piatră
al marilor orașe
mereu sub pași, tu
nu te mai întorci.*

*Lună
îndărătul tău, piezișe
în fața ta lungile umbre
de turnuri și copaci.
Cineva trece pe-acolo fluierînd.
Îl înfășură cu mici
nori fugari — țesătură de Chiton —
zeul hoților, un grec, se zicea.*

*Pleșuvule, flutură pălăria!
Chipul tău pe oglinzile tilhărești
ale tuturor heleștadelor! Departe, în nordul vîntos
sălașul pescarului:*

*pe lingă zid, sub acoperișul
îclinat, în negură,
vei dormi, miine
bărbații vin de la pescuit, băutura
stă lingă vatră,
sare atunci în tigăi
martirul mut, lucește de ulei,
peștele de mare. — « Aici voi dormi ».*

TRESTIE AROMITOARE

*Cu vela ploii zboară
împrejur, un vaier nesfîrșit,
vîntul apei.
Un porumbel albastru
și-a lărgit aripile
deasupra pădurii.
În gheața fărîmată
a ferigilor
lumina trece frumos
cu capul unui fazan.
Răsuflet,
te-alung,
găsește-ți un acoperiș,
treci printr-o fereastră, privește-te*

*în oglinda albă,
răsuşeşte-te mută,
o spadă verde.*

PESCAR DE NOAPTE

*În frumosul frunziş
tăcerea
neatinsă de durere.
Lumină
cu miinile
dincolo de un zid.
Nisipul se smulge din rădăcini.
Nisipule, revino
în apă, roşcat,
ia-o pe urma glasului.
ia-o prin beznă,
prada deşart-o dimineaţa.
Cîntă vocile cu palori argintii,
du-le mai departe,
spre adăpost,
în frumoasele urechi ale frunzişului,
vocile cîntă:
moartea e moarte.*

TRAKL

*Frunte.
Grinzile brune.
Scînduri de duşumea. Paşi
spre fereastră.
Verdele marilor frunze. Semne,
scrise deasupra mesei.*

*Pragul despicat. Şi
părăsit. Domoală
îndărătul Străinului
şi sub aripi de stăncuţe
în iarbă şi praf
şoseaua fără nume.*

În româneşte de Petre STOICA

Propriu-zis s-a terminat

De dimineață, de dimineață în septembrie, cînd mă duceam la gară, traversînd piața cu taxiuri ude de rouă, scufundate în primul somn, cînd ceața subțire se trăgea pe deasupra spațiilor verzi, luneca pe lîngă tufişuri și pe lîngă Orfeul îmbătrînit cu pantalonii lui bălăbănindu-se largi și se ducea să-și ocupe din nou locul ei în vespasiană. Cititul inscripțiilor, un adaos mîzgălit alături, lipsit de orice speranță, cînd băiatul ajungea aici cu tramvaiul în drum spre școală, în fiecare dimineață, vioi și încordat, dar de pe atunci cu fața, cu ochii unui bețivan, o cută mică la rădăcina nasului, vesel și chiar deasupra frunții un cîrlionț de păr umed și răsucit aidoma cununiței unui duh al apelor, atunci mă opream întotdeauna în fața ușii gării, mă întorceam încă o dată, ca să-mi arunc privirea peste piață, pînă acolo, unde strada asfaltată se ridica spre boltitura podului și biserica cu cupole din fund, mai înainte de a izbi cu piciorul în ușa batantă și a mă grăbi spre ghișeu.

Toate astea nu le mai văd. Am plecat, într-un alt cartier al orașului. Și nici crîșmele-crame, care începeau îndată pe străzile laterale, una după alta, șapte sau opt, birturi birjerești, pentru cafeaua de dimineață, pentru rachiul de chimen sau secărică, mai întîi două scunde și pe urmă cele trei cu două caturi. Toate astea nu mai sînt. Fiindcă am început altă viață, într-o profesie care nu îngăduie așa ceva, care mă obligă să port haine de comandă, să consum dimineața fulgi de ovăz, la ceai, țigarete și o sticlă de vin roșu, seara. Așa se spune, dar așa și este într-adevăr. Și era desigur cu totul deplasat, cînd spuneam că mi-e dor de vremea aceea trecută cu gara, cu ceața și cu taxiurile, cu băiatul și cea de-a treia crîsmă, unde birtașul se numea Erich și unde eram socotit drept un maestru de tir.

lată-l pe Otto Klemmer, tinichigiu de binale, strada Podului 10. Îmi știi cîinele? Un urs polar, și-o spun. Și atunci a intrat cîinele și era un spiț bătrîn, deformat de grăsime cu trecerea anilor și trimis să-și caute stăpînul și să-l aducă acasă. Acesta așadar m-a văzut la Copenhaga, la Wilhelmshaven și încă prin alte locuri.

Iar acum nu mai lucrezi? Dar dacă mai pregătești din nou vreun număr, poți conta pe mine, vin, ca om de la bază sau așa ceva.

Birtașul se va fi gîndit că lucrez la vreun ziar.

Și pe urmă a apărut acolo Helene, într-o seară, cu păr lung, purtînd pantaloni și avînd ca suită doi tineri, studenți la artele frumoase, și s-a împrietenit cu motanul birtașului și a băut rachiul mult și a vorbit mult, în jumătăți de frază rostite tare, iar tinerii o ascultau și s-au dus la toaletă și și-au numărat banii, să vadă cît le mai ajung, iar pe urmă reveniseră mereu, cei trei. Iar cînd Erich se apuca să întorcă ceasul cu muzică de pe sobă, și toată lumea tăcea și se sprijinea cu coatele pe masă, noi doi ne surideam, emoționați, așa, o emoție insufletă de rachiul și ca la școală în spatele profesorului.

Pe urmă cîteodată ne mutam în altă crîsmă, o grămadă întreagă de oameni, printre care întotdeauna cei doi tineri. Și Helene cînta, cu o voce extrem de spartă, și nici măcar nu-și strîmba gura la hohotele noastre de rîs.

Iar acum nu știu de loc cum au încetat toate astea. Pur și simplu au trecut. Mai întâi au dispărut sculptorii care peticiseră o clădire istorică undeva prin apropiere. Apoi n-a mai venit Otto Klemmer. Birtașul a trebuit să fie dus la spital. Nepotul lui, un măcelar, a condus localul mai departe și a făcut-o mai bine decât Erich, asta înseamnă: deverul a crescut, și propriu-zis s-a terminat.

Helene — da, am auzit odată că încă se mai ducea pe-acolo, doar cu alți tineri, acum cu trei. N-aș mai vrea să revăd toate astea. Poate doar piața din fața gării. Iar acum îmi vine în minte că acolo era întotdeauna un cîine, relativ mare și negru, uitasem asta cu totul, și în fiecare dimineață, cînd treceam, făcea așa, de parcă ar fi vrut mai întâi să latre, un început scurt, răgușit, pe urmă însă doar se uita la mine serios și rău, iar eu îl apucam în trecere de bot, și el dădea puțin din coadă, de două sau de trei ori.

Birtașul trebuie că a murit. Helene — despre ea nu știu realmente nimic. Și dacă aș vrea să mă informez acum, ar fi prea târziu.

(1959)

Scrisoare din America

Arde-mă, arde-mă, arde-mă, cîntă bătrîna și cîntînd se rotește, cu grație, încet și chibzuit, iar acum își azvîrlă din picioare saboții de lemn, aceștia zboară într-un arc de cerc pînă la gard, și ea se învîrtește acum mai repede sub micul măr. Arde-mă, dragă soare, cîntă. Și-a suflecat mînele bluzei și-și leagănă brațele goale, iar de pe ramurile pomișorului cad umbre mici, diafane, e amiază și senin, și bătrîna se rotește cu pași mici. Arde-mă, arde-mă, arde-mă.

În casă pe masă se află o scrisoare. Din America. Sînt de citit următoarele:

Dragă mamă. Te vestesc că nu vom mai face călătoria pînă la tine. Doar cîteva zile, îi spun nevestei mele, și sîntem acolo, pe urmă iar cîteva zile, îți spun, Alice, și sîntem iarăși înapoi. Și porunca sună: cinstește pe tatăl tău și pe mama ta, și chiar dacă tata a murit, mormîntul se află acolo, iar mama e bătrînă, spun eu, iar dacă nu ne ducem acum, n-o să ne mai ducem niciodată. Și nevasta mea zice: ascultă-mă John, ea îmi spune John, pe-acolo e frumos, asta mi-ai povestit, dar așa a fost mai înainte. Omul e tînăr ori bătrîn, zice ea, iar tînărul nu știe cum o să fie cînd o să îmbătrînească, și bătrînul nu știe cum a fost în tinerețe. Aici tu ai ajuns cineva, și nu mai ești acolo. Asta zice nevastă-mea. Are dreptate. Știi, tatăl ei a transcris pe numele nostru firma lui, treburile merg bine. Poți s-o chemi pe maică-ta aici, zice ea. Dar tu doar ai scris, mamă, că nu poți să vii, fiindcă unul tot trebuie să rămînă acolo, acum după ce am plecat cu toții.

Scrisoarea e și mai lungă. Vine din America. Iar acolo unde se sfîrșește stă scris: Fiul tău Jons.

E o amiază senină, și e frumos. Casa e albă. Într-o latură se află grajdul. Și grajdul e alb. Iar aici e grădina. Puțin mai la vale pe munte se și află gospodăria următoare, iar apoi se întinde satul, de-a lungul riului, și șoseaua cotește apropiindu-se și trece mai departe și se apropie încă o dată de rîu și iar se trage înapoi și pătrunde în pădure. E frumos. Și e o amiază senină. Sub mărul cel mic se învîrtește bătrîna. Își leagănă brațele goale. Dragă soare, arde-mă, arde-mă.

În odaie e răcoare. De tavan se leagănă un smoc de peliniță și zumzăie de muște. Bătrîna ia de pe masă scrisoarea, o împăturește și o duce în bucătărie la

vatră. Se întoarce din nou în odaie. Într-una din cele două ferestre atîrnă oglinda, în colțul din stînga jos, între ramă și sticlă, e înfipțată o fotografie. O fotografie din America. Bătrîna scoate fotografia, se așază la masă și scrie pe dosul cartonului. Acesta este fiul meu Jons. Și aceasta este fiica mea Alice. Iar dedesubt scrie: Erdmuthe Gaupate născută Attalle. Își trage în jos mînele bluzei și le netezește bine. E un material frumos alb cu mici buline albastre. Din America. Bătrîna se ridică și, în vreme ce se îndreaptă spre vatră, leagănă nițel fotografia în aer. Cînd Annis a venit din Tauroggen aici, odinioară, și n-a mai plecat, odinioară: a rămas din pricina brațelor, spunea el, asemenea brațe albe nu se aflau acolo sus, de unde venea el, și nici aici, de unde n-a mai plecat. Treizeci de ani a tot vorbit despre asta. Annis.

Omul e tînăr ori bătrîn. De ce mai are nevoie omul bătrîn? Lumina zilei se face mai întunecată, umbrele mai luminoase, noaptea nu mai e pentru somn, drumurile se scurtează. Încă două, trei drumuri, la urmă unul.

Bătrîna pune fotografia pe vatră, alături de scrisoarea împăturită. Apoi scoate chibriturile din dulap și le pune tot acolo. Să fierbem laptele, spune și iese în curte. Să aducă lemne.

(1961)

Interior

Freimut stă rezemat de o pendulă înaltă galbenă cum e chihlimbarul, marfă de manufactură din Liverpool sau Birmingham. Rostește o propoziție, formulată rar, ultimul cuvînt, cele patru silabe, urmează abia după o pauză, pe un ton înalt, și lasă propoziția cu totul deschisă, ca într-un spațiu plin de răsufări, care se rotește puțin: Căci sărăcia este o mare strălucire dinspre interior...

... În afară, întregește dentista, maică-sa. Cui nu-i face plăcere să propună un sfîrșit pentru o expresie atît de complet deschisă? În lumina piezișă, arătătoarele de alamă pun umbre subțiri, aproape imperceptibile pe cadranul din cositor, pînă peste cifrele romane zugrăvite cu negru.

Da, sîntem cu toții săraci, spune mama, cu o voce frumoasă, plină, de alto. Pe canapea, mama ei, bunica, nu se lasă impresionată de așa ceva, zice: Dar noi nu strălucim, și spunînd asta ridică puțin mîinile și cade pe gînduri cu privirea ațintită asupra celor trei inele de pe mîna ei stîngă.

Două persoane care stau în picioare și una care stă jos. Și ceasul din Liverpool. Sau din Birmingham.

Legendă lituaniană

Acesta e Škuodas. O așezare cu case de piatră, în fața pădurii. Rîulețul Bartuve pătrunde în ea, cu pajiști pe amîndouă malurile. Și acesta e lacul, în care își aduce apele limpezi. Colo se află puntea de lemn, încă înainte de vărsare, deoarece drumul aleargă foarte aproape de malul lacului, chiar înapoia stufului.

Aici trebuie că stătea cerșetorul, un bătrîn pe nume Merkus, seară de seară, ca să arunce în apă cei cîțiva groși cîștigați cu cerșitul. Voia ca lacul să se reverse peste maluri. Lacul trebuia să facă o sforțare, iar pentru asta era drept să se aleagă și el cu ceva. Groș după groș, trebuie să depășească malul, treabă nu ușoară, și să ajungă pînă pe uliți și în fața casei celei mari, unde locuiește generalul țarist, să urce încetișor pînă la trepte, apoi să se năpustească puhoi înalt în jurul casei, peste garduri. Atunci generalul stă sus pe terasă, vînat la față, diavolul, și n-a băgat de seamă la vreme, iar acum nu mai poate să fugă, pretutindeni e apă, nimic n-o să i se ducă acolo peste vijitiul și spumegatul talazurilor, o să se înece cu casa lui, fiindcă e din fier.

În fiecare seară, pînă cînd ai murit, Merkus.

S-a dus în cimitir și s-a lungit între gropi. Apa n-a venit. Groșii n-au fost destui.

Omul de fier a dat ortul popii cîndva, în patul lui, fiindcă cerul l-a molipsit de vărsat. Apoi l-a mîncat rugina, undeva în pămînt, sub o zidărie strîmbă și o placă de aramă. Iar după el s-a terminat curînd și cu țarul.

În anul acela, la Škuodas s-a aprins pîrjolul, iar cine a avut pricini să se teamă, s-a temut și a fugit de-acolo. Pe urmă pădurea a fost tăiată, pînă sus dincolo de povîrnișuri, și au fost construite case pînă la moara de apă. Acesta e Škuodas de pe malul rîulețului Bartuva. Acolo încă se mai știe de Merkus și groșii lui, cerșiți pe drumurile lituaniene și azvîrliți în lac. Seară de seară.

(1962)

Ospățul șoarecilor

Moise Trumpeter șade pe un scăunel într-un colț al dughenii. Dugheana e mică, și e goală. Probabil fiindcă soarele, care intră mereu aici, are nevoie de loc, iar luna așijderea. Luna intră și ea, ori de cîte ori se află în trecere. Așadar și luna. Acum a intrat, luna, pe ușă, clopoțelul dughenii s-a mișcat doar o singură dată și încetișor de tot, dar poate că nu s-a mișcat nicidecum din pricină că a intrat luna, ci pentru că șoarecii aleargă așa și dănțuiesc pe scîndurile subțiri ale dușumelei. Deci a venit luna, iar Moise a spus Bună-seara, lună! și acum se uită împreună la șoareci.

Numai că în fiecare zi cu șoarecii e altfel, odată dansează așa, altădată altminteri, iar totul îl fac cu patru picioare, un cap cu bot ascuțit și o codiță subțire.

Dar dragă lună, zice Moise, asta încă nu-i nimic, mai au și un trupușor, cu toate alea ce-s în el! Poate însă că tu nu înțelegi așa ceva, iar afară de asta nu-i nicidecum altfel de la o zi la alta, ci totdeauna absolut la fel, și tocmai asta, mă gîndesc, e atît de uimitor. E oarecum ca și cu tine, care pari a fi în fiecare zi altfel, deși intri mereu pe aceeași ușă, și aici e întuneric mai înainte de a lua tu loc. Acuma însă stai liniștită și cască ochii.

Vezi, e mereu același lucru.

Moise a lăsat să cadă la picioarele lui o coajă de pîine, șoarecii lunecă iute mai aproape, o bucățică de drum după alta, cîțiva chiar se ridică în două picioare și adulmecă nițeluș aerul. Vezi tu, așa e. Mereu același lucru. Cei doi bătrîni șed așa și se bucură și mai întîi nici nu aud că ușa dughenii s-a deschis. Numai șoarecii au auzit îndată și au pierit, au pierit pînă la unul și atît de repede, că nici n-ai putea spune încotro au fugit.

În ușa stă un soldat, un german. Moise are ochi buni, vede: un tânăr, ca un băiat de școală, care, de fapt habar n-are ce caută aici, în clipa asta, când stă în ușa. Să vadă cum sălășluiesc cei din neamul evreiesc, se va fi gândit afară. Dar acum un bătrîn evreu șade aici pe scăunelul lui, iar dugheana strălucește în lumina lunii. Dacă duriți să intrați, domnule sublocutinent, spune Moise.

Tînărul închide ușa. Nu se miră de loc că evreul știe nemțește, stă doar așa acolo, iar cînd Moise se ridică și zice: Puftiți, alt scaun nu mai am, el spune: Mulțumesc, pot sta în picioare, însă face cîțiva pași, pînă în mijlocul dughenii, pe urmă încă trei pași spre scaun. Și pentru că Moise îl poștește încă o dată să șadă, se așază.

Acuma stați liniștit de tot, zice Moise și se reazămă de perete.

Coaja de pîine se mai află acolo, și, uite, șoarecii apar și ei din nou. Ca adineauri, nici măcar un pic mai încet, întocmai ca adineauri, o bucățică de drum după alta, ridicîndu-se în două picioare și adulmecînd cu un sforăit ușurel, pe care-l aude doar Moise și poate și luna. Întocmai ca adineauri.

Acum au găsit iarăși coaja de pîine. Un ospăț șoricesc, într-un cadru restrîns, nimic deosebit, dar nici chiar de fiecare zi.

Stau și se uită la ei. Războiul a și împlinit cîteva zile. Țara se numește Polonia. E în întregime numai șes și nisip. Drumurile sînt proaste, iar pe aici există mulți copii. Despre ce să mai vorbești? Au venit germanii, cită frunză și iarbă, unul șade aici în dugheana evreiască, unul foarte tînăr, unul cu caș la gură. Are o mamă în Germania și un tată, tot în Germania, și două surori mici. Acum te vînturi așa prin lume, se va fi gîndind el, astăzi ești în Polonia, mai tîrziu ai să călătorești poate spre Anglia, iar Polonia asta e foarte poloneză.

Bătrînul evreu stă rezemat de perete. Șoarecii sînt încă adunați în jurul cojiilor de pîine. Cînd coaja se va micșora, o mai vîrstnică mamă de șoareci are s-o ia cu dînsa acasă, iar ceilalți șoareci or să fugă după ea.

Știi tu, zice luna către Moise, trebuie să plec oleacă mai departe.

Iar Moise știe că luna nu se simte la îndemînă din pricină că aici șade germanul ăsta. În definitiv ce-o fi vrînd el? Deci Moise spune lunii: Mai rămîi puțin.

Dar iată că soldatul e cel ce se ridică să plece. Șoarecii o iau la goană, nici nu-ți dai seama unde pot să piară cu toții atît de repede. Soldatul stă pe gînduri, întrebîndu-se dacă trebuie să spună la revedere, întîrzie așadar încă o clipă în dugheană, apoi iese fără o vorbă.

Moise nu spune nimic, așteaptă ca luna să înceapă a grăi. Șoarecii au plecat, au pierit. Șoarecii pot face așa ceva.

A fost un german, spune luna, doar știi ce-i cu germanii ăștia. Iar pentru că Moise stă rezemat de perete ca mai înainte și nu suflă un cuvînt, continuă mai stăruitor: Să fugi de-aici nu vrei, să te ascunzi nu vrei, ah Moise. Țsta a fost un german, doar ai văzut. Nu-mi spune că tînărul nu e german, sau că oricum nu e unul rău. Acum asemenea deosebiri nu se mai face. De vreme ce au invadat Polonia, ce-o să se întîmple cu cei din neamul tău?

Am auzit, spune Moise.

Dugheana e acum albă de tot. Lumina umple încăperea pînă la ușa din perețele din fund. Acolo unde se reazămă Moise, alb de tot, încît ai spune că se face una cu perețele, din ce în ce mai mult. Cu fiecare vorbă, pe care o roștește.

Știi, spune Moise, ai cea mai mare dreptate, o să mă cert urît cu dumnezeul meu.

(1962)

În românește de ION ROMAN

Johannes Bobrowski

Neglijarea semnalelor, totuși alarmante, ale unei îmbolnăviri, lesne de jugulat printr-o banală intervenție, s-a dovedit fatală, astfel că în 1956 viața lui Johannes Bobrowski s-a încheiat fortuit și prematur. Scriitorul își parcurgea, recunoscut și prețuit, maturitatea creatoare și avea desigur încă multe de spus.

Fiu al unui slujbaș de la căile ferate, s-a născut în 1917 la Tilsit (astăzi Sovetsk, în R.S.F.S. Rusă), oraș devenit celebru prin tratatele de pace semnate aici în 1807 în beneficiul unui Napoleon, aflat la apogeul puterii, dar și localitate cu un trecut agitat, ca de altfel întreaga regiune, al cărei pitoresc septentrional era sporit de conviețuirea citorva naționalități. După ce a absolvit liceul la Königsberg (actualul Kaliningrad), germanul Bobrowski a urmat istoria artelor la Berlin. În preajma invadării hitleriste a Poloniei, avea vârsta serviciului militar, pe care l-a și făcut, cu toate avaturile cumplitei campanii începute curînd și de care l-a detașat căderea în prizonierat. A rămas în Uniunea Sovietică, pînă în 1949, cînd s-a statornicit în Berlinul democrat, unde a lucrat ca lector al unei edituri. Aptitudinile sale literare, exersate probabil și mai înainte, în orice caz stimulate de prelungita aventură personală sub zodiile tragicei aventuri mondiale, s-au manifestat public relativ tîrziu. Semnătura lui Johannes Bobrowski a început să apară în presa literară abia din 1954, dar a impus repede atenției cititorilor un scriitor ce s-a făcut remarcat nu prin prolificitate, ci prin nota foarte originală a creației lui. Noua personalitate, ilustrativă pentru literatura Republicii Democrate Germane, dar totodată puternic diferențiată, a cîștigat și prețuirea confrăților din Republica Federală a Germaniei și din Austria: exigentul « Grup 47 » i-a acordat premiul său pe anul 1962, iar vinezii i-au conferit, în același an, premiul Alma Johanna Koenig.

Johannes Bobrowski a publicat puține volume, de poezii: *Sarmatische Zeit* (1961) și *Schattenland-Ströme* (1962), de proză: *Lewins Mühle*. Postum, i s-a tipărit romanul *Litauische Claviere* (1966) și culegerile de povestiri *Der Mahner* și *Boehlendorff und Mäusefest* (ambele în 1967).

Cum se vede, în cuprinsul deceniului de activitate creatoare, pe care i l-au îngăduit Parcele, scriitorul a cultivat în egală măsură versul și proza. Indiferent însă de forma operelor sale, el este prin excelență un poet, nu doar prin lirismul (termen insuficient) ce-i caracterizează și proza, ci, mai exact, prin expresia întotdeauna poetică a scrisului său, adică prin acele valențe stilistice care depășesc simpla comunicare sau relatare, pentru a transmite, cum o face și muzica, o vibrație emoțională ce nu pornește de la faptul sau obiectul în sine, ci de la relația afectivă a scriitorului cu faptele și obiectele. Această remarcă se cere întregită cu observația că, totuși, farmecul poeziilor lui Bobrowski nu poate fi explicat, fără a ține seama de pitorescul peisajului ce revine mereu în ele. Bobrowski e un poet al ținuturilor nord-răsăritene — vechea Sarmatie — versurile sale sînt încărcate de detalii geografice, toponimice, etnografice (nume de riuri și lacuri, de sate și orașe, de zeități apar frecvent și în proza lui). Peisajul, conturat cu multă pregnanță, e unul specific: ținuturi mlăștinoase, peste care zboară vulturi singuratici și în al căror pămînt jilav elanii își tipăresc adînc pecetea copitelor, povîrnișuri împădurite, riuri pe fața cărora alunecă primăvara sloiuri, diguri înveșmîntate cu larbă și tufe, sate răzlețe cu case de piatră, albe ca și grajdurile lipite de ele, dughene evreiești, în care lumina vie scoate mai mult în evidență tristețea unui trai mizer, mori de vînt și de apă profilate vara pe un cer de azur, iarna pe unul de plumb. Această recuzită bogată ar părea că destăinuie un interes deosebit pentru cadrul material. Și totuși Bobrowski nu e un pastelist, poeziile sale nu se înscriu în limitele restrinse ale unui album de instantanee descriptive regionale. Deși aparent atît de captivat de peisaj — un peisaj familiar din vremea copilăriei, deci cu atît mai de neuitat — poetul nu i se subordonează, ci se sluște de el pentru a se exprima pe sine. Detaliul local are la el altă valoare poetică decît, de exemplu, aceea a toponimiei și onomasticii exotice la romantici sau parnasieni. Cu o situație geografică precisă, peisajul lui Bobrowski se detașează de respectiva realitate geografică, ca să se transforme, spiritualizîndu-se, într-un univers interior. Ca atare, cititorul nu mai ia act, contemplativ, de un tablou de natură, străin și îndepărtat, ci retrăiește emoția poetului ca pe a sa proprie. Numele de oraș sau de rîu, numele straniu al vreunei zeități străvechi devin elemente muzicale de sugestie, iar amănuntele de peisaj preiau de fapt rolul metaforei și al celorlalți tropi. Firește, această spiritualizare sau transfigurare își află un sprijin și în modul

personal, să spunem și modern, în care Bobrowski își construiește versul sau utilizează cuvîntul.

Eliberîndu-se de rigurile metricii clasice, de ritm și rimă, poetul merge mai departe prin aceea că dă independență cuvintelor, pe care le detașează din construcțiile gramaticale uzuale, pentru a le îmbina prin simple alăturări. Sîntem însă departe de a avea a face cu un arbitrar joc de cuvinte, ori cu vreo intenție de încifrare. Desigur, prin nesupunerea la canoane, versul prezintă un anume grad de dificultate. Lectura atentă descoperă că propoziția e în realitate presupusă, cuvîntul formulînd-o explicit, deși eliptic. Efectul e un spor de expresivitate. Izolat, cuvîntul capătă un accent special și, în consecință, o mare capacitate de evocare, nu a peisajului, ci, cum subliniam mai sus, a stării de spirit:

*Cîmpie,
somm uriaș,
uriaș de vise, al tău cer
vast, o poartă de clopot,
sub boltă, ciocîrliile,
sus —*

În asemenea notații, cuvîntul e o clapă de pian, din alăturarea cuvintelor, apăsate prin individualizare, se iscă melodia, iar melodia e purtătoarea sentimentelor:

*Suflet,
plin de-ntuneric, tîrziu —
ziua cu pulsuri
deschise, azur —
cîntă cîmpia.*

Cînd propoziția e totuși formulată, libertatea expresiei se manifestă prin nerespectarea tiparului metric; părțile propoziției trec dintr-un vers în altul, ritmul fiind dat în acest caz de succesiunea de propoziții alăturate fără vreun legato, ca, în citatele de mai sus, cuvintele:

*Cînta bătrîna în odaia-i
înmiresmată. Lampa
zumzăia. Intrau bărbați
în casă, strigau la ciini
peste umăr.*

Deși ca scriitor și cetățean, Johannes Bobrowski ancorase la un liman ferm, fortificat prin convingeri definitive, poezia lui, ca de altfel și proza, nu posedă acea energie combativă din care țîșnește manifestul direct, și nici n-a simulat-o. Poetul a adus în literatură un suflet pur și sensibil, și-a mărturisit melancoliile și îndoielile, cu aceeași sinceritate cu care și-a afirmat convingerile și nădejile. Iar dacă scrisul său are totuși, în ansamblu, un caracter militant, acesta se realizează cu discreție și căldură, câteodată chiar cu duioșie, prin confruntarea, concludentă în sine, dintre atitudinile umane și cele ce neagă omenia și umilesc omul. Fără a fi un paseist, Bobrowski află substanța poeziei sale cu deosebire în trecut. Retrăiește însă trecutul nu ca pe un popas într-o oază de refugiu, ci ca pe o întoarcere într-un ținut cutreierat de neliniști și spaime abia acum înțelese și învinse, datorită perspectivei deschise de experiențele ulterioare. Melancoliile lui năzuie spre o geană de lumină promițătoare și se sublimează într-o semnificativă sete de înălțimi:

*Greu,
cresc în jos,
rădăcini
întind în pământ,
apele-adînci
mă găsesc, și urcă,
sînt gustul amar — tu
ești fără pământ,
o pasăre-n aer, tot mai ușoară
mereu în lumină,
doar frica mea
încă te ține
în vîntul teluric.*

Proza lui Johannes Bobrowski e complementară poeziei sale. Același peisaj și același univers uman revin în *Clavire lituanienne*, scriere pe care a numit-o roman, dar care prin dimensiuni, construcție și tehnică a narațiunii contrazice definiția clasică a speciei. De fapt, în acest roman, ca și într-o serie de povestiri, nici nu se poate vorbi de narațiune. Scriitorul consemnează instantanee, profiluri și destine omenești așa cum îi apar în amintire sau în fantezie. Linia epică, în măsura în care există una, e sinuoasă, frîntă. Din acest motiv și poate și pentru că e prea legat de realități strict locale din vechea Lituania, romanul e sortit unei audiențe restrînse. Povestirile, dimpotrivă, sînt mult mai accesibile, deși sub

aspect stilistic ne întîmpină aceeași tratare liberă a expresiei pe care o remarcăm în poezie. Avem a face cu o proză lirică, de evocare, nu de imaginație, sau poate mai bine spus cu o proză autobiografică. Bobrowski nu scornește subiecte și personaje, simți la tot pasul că și le reamintește. De menționat însă că, tot ca în poezie, nu atît obiectul exterior, personajul sau evenimentul constituie ținta evocării, cît ecoul sufletesc personal al acestora. Sînt retrăite momente senine învăluite într-o aură de nostalgie domoală, fiindcă se situează în anii ingenui ai copilăriei, cînd natura era un paradis încă netulburat. Drumul parcurs în carul cu fîn înmiresmat al bunicului e ireversibil, ca de altfel și tinerețea zvăpăiată cu o iubire abia bănuită. Fiindcă foarte curînd se năpustește războiul. Povestirile de război sau despre aspecte din perioada războiului, tălmăcite de noi aici, ca și altele, se înscriu printre cele mai emoționante pagini ale lui Bobrowski. Tonul, în genere elegiac, conferă o remarcabilă ascuțime afectivă acuzării hitlerismului, ca în admirabilul poem *Ospățul soarecilor*, pandant al paginilor de o mai mare densitate epică din *Dansatorul Malige*. O schiță cu accente satirice, cum e *Piesa*, rămîne în scrisul lui Bobrowski oarecum singulară, însă ironia nu lipsește din gama lui.

ARNOLD WESKER

HORA SĂRUTULUI

O piesă scrisă special pentru televiziune

PERSONAJELE

SOPHIE • GARRY • HARRIET • MAXIE • DAPHNE • STAN • JACK •
TERRY • CHELNERUL • CRAINICUL DE LA RADIO • DANSATORI

Interior 1. Un apartament la subsol. Seară de iarnă. O bătrână, SOPHIE, tocmai intră în apartamentul de la subsol. Poartă ochelari cu lentile groase, bîjbîie după întrepruator și se împiedică de trei ori pînă să-l nimerească.

SOPHIE: Tibby, Tibby, Tibby ! Ce nume idiot are și pisica asta ! Pe unde-o fi ? A mîncat oare ce i-am lăsat ? Da, de mîncat a mîncat. Tibby, Tibby ! Hai, vino să stai de vorbă cu mine, spune-mi *Hello*, haide vino și spune-mi *Hello* ! (Așteaptă un timp.) Nici măcar nu-mi plac pisicile.

(Se îndreaptă spre ușa de la intrare și se uită pe jos) O fi sosit ceva corespondență ?

Nu, nici o scrisoare. (Adulmecă aerul.) Miță împruțită ! Nu ești bună nici măcar să-mi ții tovărășie, de nimic nu ești bună ! Degeaba, o pisică nu poate ține locul unui om, niciodată. Am spus eu întotdeauna, nici un animal, oricît de drăguț ar fi, nici un animal nu poate ține locul omului.

(Începe să-și prepare o cină frugală și, în același timp, cu mișcări lipsite de interes, face puțină ordine în odaie.)

«Ia-ți un cîine», zicea, «un cîine dresat, un adevărat prieten, e ca și cum ai avea un om alături» Ce știe el ! Ce știi administratorii ăștia ! Aici am lăsat-o, cîrpa asta soioasă ? Ha ! Nici murdăria n-o mai văd. S-o las tot aici ! Ce contează ? Parcă cine vede ! «Ia-ți un cîine» zicea. Trebuie să înfrunți realitatea, s-ar putea ca într-o bună zi să orbești cu totul.» (Se oprește în fața oglinzii.) Peste puțin, n-ai să mai poți vedea nici fața asta.

(Își pune mîncarea pe farfurie și se așează să mănînce de una singură.)

* Sub acest titlu publicăm piesa apărută în original cu titlul „Menace” (în *Six Sundays in January* Cape, London, 1971) n.r.

*Interior II. Odaia lui GARRY. Un tânăr și o tânără, GARRY și HARRIET, în vîrstă, respectiv, de douăzeci și doi și douăzeci și unu de ani.
Au făcut, nu de mult, dragoste; fumează.*

GARRY: Mi-ar plăcea acum să ascult niște muzică. Trebuie să încep să cumpăr discuri.

HARRIET: Ești un bun de nimic, Garry.

GARRY: Ceva Șostakovici, Mahler, Fugile lui Bach.

HARRIET: Taci, Garry, nu ești obligat să vorbești.

GARRY: Sau niște muzică de jazz, bună.

HARRIET: La lumina luminărilor, nu-i așa? Umbre tremurătoare pe pereți, în timp ce tu citești versuri, nu?

GARRY: Versuri ! Fir-ar al naibii ! Am uitat să-ți citesc versuri.

HARRIET: Taci, Garry.

GARRY: Dar plănuisem totul exact — voiam să-ți citesc niște versuri.

HARRIET: Fă-mi, te rog, un ceai.

GARRY (*ridicîndu-se*): N-am lapte, am uitat să cumpăr. De ce ce nu mi-a venit ideea cu luminările? Am cîteva în sertar, cîteva luminări. . . prostii ! Ți-am spus că am găsit o slujbă?

HARRIET: Mi-ai spus.

GARRY: Voiajor.

HARRIET: Iar eu ți-am răspuns că trebuie să fii nebun să te faci iar voiajor.

GARRY: Să am din nou mașina mea.

HARRIET: Și să lucrezi noaptea.

GARRY: Asta înseamnă să dorm tîrziu diminețile. Să trîndăvesc în pat.

HARRIET: Ești un bun de nimic, Garry.

GARRY: Și toate datoriile plătite.

HARRIET: Un fermecător bun de nimic.

GARRY: Pînă-n șase luni.

(*Harriet găsește un teanc de manifeste Aldermaston.*)

HARRIET: Ai luat parte vreodată la un marș?

GARRY: În primii doi ani.

HARRIET (*citind*): Anul trecut cincizeci de mii — anul acesta, o sută de mii. Și totuși încă nu-s destui participanți. (*Pauză.*) Nici lămiie n-ai?

GARRY: Îmi pare rău, nici lămiie.

(*Aranjează ceștile cu ceai, amîndoi se așează la masă și încep să soarbă. La un moment dat, se aude un soi de tînguit. Harriet ridică ochii, cu o privire întrebătoare*)

GARRY: E bătrîna de la subsol. În fiecare seară, cînd se întoarce de la lucru, își prepară ceva de mîncare, apoi se întinde și plînge.

Interior III. O cameră în același apartament — camera lui MAXIE. Maxie, un bărbat de vreo treizeci și cinci de ani, slab, cu o înfățișare de nevropat calm, stă la o masă și completează buletinele de pronosport. Lucrează cu mîgălă, uscînd meticulos cu sugativa fiecare cerc; de atîta concentrare, i se zărește limba între buze. Usucă cu sugativa cel din urmă X, împăturește buletinul și-l introduce într-un plic, scoate un timbru din port-vizit. Pune plicul pe consola căminului, rămîne cîteva clipe în contemplare, apoi arată cu mîna spre plic, într-un gest de iremediabil dezgust.

Interior IV. O altă încăpere în aceeași casă — camera lui DAPHNE.

O femeie între două vârste, așezată la masă, scrie o misivă. Se numește DAPHNE.

DAPHNE: Și, Sammy, așa cum ți-am promis, m-am dus să-l văd pe episcop; n-o să-ți vină a crede, dar snobul ăla bătrîn n-a catadicsit să vină pînă la ușă. A ieșit nevastă-sa și mi-a spus că el e prea ocupat ca să răspundă oricui îl solici-tă. Se poate să aibă dreptate, eu nu mă pricep, dar tot un snob bătrîn rămîne. Găsesc eu însă pe altcineva, n-avea grijă. Tu ești prea bun, o știi, ca să zaci atîta la închisoare.

Interior V. Camera lui GARRY.

GARRY: Patru sîntem în casa asta: unul care trage la mașină pentru un croitor, o contabilă pe jumătate oarbă, și o pensionară. Jucăm canasta de două ori pe săptămînă, ne strecurăm, și ne retragem ușurel, unii în viața celorlalți.

(Succesiune de planuri:

HARRIET se ridică și răstoarnă scaunul.

Prim plan: MAXIE, pe punctul de a înșuruba capacul la călimară — se oprește și se uită în sus.

Prim plan: DAPHNE, scriind de zor la scrisorica ei — se uită în sus.

Prim plan: SOPHIE șezînd la masă și tînguindu-se de una singură — se uită în sus.

Camera lui Garry).

GARRY: Acum probabil că i-ai tulburat pe toți.

HARRIET: Îmi pare rău.

GARRY: La cel mai mic pretext, năvălesc aici. Așteaptă numai și-ai să vezi.

(Se aude foială în fața ușii lui Garry. O bătaie în ușă.) Intră, intră! (Intră Dophne și Sophie.)

DAPHNE: Am auzit o bufnitură, așa că am venit.

SOPHIE: Nu se știe niciodată ce poate să însemne o bufnitură, mai ales în ziua de azi, așa că mai bine să te asiguri că nu s-a întîmplat nimic.

(Apare și Maxie.)

MAXIE: E... ăăă... e totul în ordine? Nu s-a întîmplat nimic... hm?

GARRY: Nu, Maxie, nu-i nimic. Prietena mea a răsturnat un scaun, asta-i tot.

MAXIE: Mă rog, eu mi-am zis că mai bine să văd...

SOPHIE: Mai bine să fii întotdeauna sigur...

(Toți trei zăbovesc, în așteptare, apoi zîmbesc cu stîngăcie și se înapoiază în camerele lor.)

HARRIET: Ar fi avut chef să intre.

GARRY: Mie îmi spui?

HARRIET: Știi?

GARRY: Nu pot, pur și simplu nu pot. Știi că trebuia să-i chem, dar nu pot. Au nevoie de prietenie — și mă seacă, ți se rupe inima cînd îi vezi...

HARRIET: Te plictisesc des?

GARRY: Niciodată.

HARRIET: Dar stai vreodată de vorbă cu ei?

GARRY: Foarte des.

(O bătaie în ușă. Sophie își vîră fața mioapă în deschizătura ușii.)

SOPHIE: Hello, tot eu sînt, îmi oferiți și mie o ceașcă de ceai? V-am văzut bînd.

GARRY: Poftim înăuntru, Sophie, hai vino.

SOPHIE: Am văzut eu că nu erați foarte ocupați. Dar nu te superi, Garry, nu-i așa?

Nu se supără niciodată cînd mă invit singură. E-un băiat bun. Trebuie uneori

să te mai inviți și singură, că altfel nu te mai duci nicăieri și nu vezi niciodată pe nimeni.

(Pauză prelungită. Garry îi toarnă ceai în ceașcă. Sophie soarbe și își plimbă privirea de la Garry la Harriet. Harrietei îi face rău s-o privească pe Sophie. Garry observă și după câteva clipe se apleacă și o mîngie pe bătrînă pe obraji.)

SOPHIE: E prietena ta? Ești prietena lui? E băiat bun, Garry. Ca și mine, de unul singur — numai că el nu se prea omoară muncind. Eu muncesc într-una. De douăzeci de ani la un antreprenor de construcții. Încă trei ani și ies la pensie, dacă nu mă lasă ochii mai înainte. E-o fată drăguță, Garry, ai avut gust. Are gust, știi. Ai văzut-o pe femeia de sus? Bătrîna Daphne? A văzut-o? Și ea-i ca Garry ca și mine, singură cuc, prăpădită! Da-i nebună, nebună de legat, are un frate la închisoare și-i scrie în fiecare zi, un frate mai mare și-i scrie în fiecare zi. Numai că și ea-i ca Garry, nu muncește. Nu știu cum și-o fi ducînd zilele, zău așa, nu știu. Tu știi, Garry? Nici el nu știe.

GARRY: Își petrece zilele făcînd apeluri la preoți, la membri de Parlament, la scriitori, la oricine stă s-o asculte, «E bolnav, fratele meu e bolnav, nu-l părășiți, ajutați-l! Dumnezeu a spus: ajutați-i, ajutați-i pe bolnavi, pe schilozi, ajutați-i!»
(Pauză lungă. Își beau ceaiul.)

SOPHIE (către Harriet): Dumneata lucrezi? Lucrează, Garry? N-aș crede. Garry n-are niciodată fete cu bani.

HARRIET: Adevărul este că eu sînt foarte bogată, și. . .

SOPHIE: Bogată? E bogată? Atunci s-au schimbat lucrurile. Dar n-are importanță, poți fi sigură că nu vinează banii dumitale. Nu-i Garry ăla.
(Se aude o bătaie în ușă și intră Daphne.)

DAPHNE: Oh, scuzați-mă, nu știam că ești aici, Sophie. . .

SOPHIE: Hai, poftim înăuntru, Daphne. . . poate să vină, nu-i așa, Garry? Garry nu se supără, tocmai vorbea despre fratele dumitale, nu-i așa, Garry?

DAPHNE: Mi-am terminat scrisoarea.

SOPHIE: Nu știu de ce-ți mai bați capul! Are ce merită, auzi dumneata, să se apuce să fure! La închisoare cu toți!

DAPHNE: Ești crudă, Sophie.

SOPHIE: Eu, crudă? Eu? Peste tot n-auzi decît povești cum sînt atacați paznici bătrîni, portari, și. . . n-am nici un pic de milă pentru de-alde ăștia, nici un o milă.

DAPHNE: Dar Dumnezeu?! Ce faci cu Dumnezeu?

SOPHIE: Așa-i. . . ce să fac cu Dumnezeu?

(S-au indispus reciproc. Tăcere. Sophie îi toarnă un ceai lui Daphne. Daphne plînge.)

Garry îi ia mîna în mîna lui. O bătaie în ușă. Intră Maxie.)

MAXIE: Oh. . . eu. . . hm!

SOPHIE: Vino înăuntru, Maxie, ia un ceai.

MAXIE: Ești de acord Garry? Ești de acord? Nici nu. . . ăăă nu știu dacă se cuvine?

GARRY: E-n regulă, Maxie.

SOPHIE: Garry nu se supără. Nu te superi, nu-i așa, Garry?

GARRY: N-am nici un biscuit.

(Daphne, Sophie, Maxie se ridică în același timp și se oferă să se ducă să cumpere biscuiți. Acest unison îi fîstăcește.)

HARRIET: Vă rog, mă duc eu să cumpăr. *(Harriet iese. Toți trei schimbă priviri între ei și se uită la Garry. Își zîmbesc, sînt obișnuiți să fie împreună.)*

GARRY: Facem o canastă?

MAXIE: Da.

(Maxie sare să ia cărțile. Se așează la joc.)

Interior VI. Camera lui GARRY. După un timp. Atmosfera s-a îmbibit de fum. Toți joacă canasta, în afară de Harriet care stă și privește.

SOPHIE (*ca întotdeauna vede cu mare greutate cărțile; a etalat partenerul ei*): Hei, pune-le aici, lângă mine. Nu pot să văd pînă acolo, mai ales pe fumul ăsta. (*Un răgaz în joc, cît timp cărțile etalate sînt mutate lângă ea.*)

SOPHIE (*către Garry*): Vrei să dai jos?

GARRY: Bună fată!

SOPHIE: Un șeptar, două rigi și două perechi de valeți, face încă o canastă. Ce-ai în mînă, Garry?

GARRY: Treizeci și cinci.

SOPHIE: Scade treizeci și cinci — aproape că am ajuns la potou.

DAPHNE: Nu vreau să mai joc.

MAXIE: Ne mai lipsesc doar nouă sute de puncte și. . . poftim, uite la ea. . . hm. . . din senin. . . gata! Ar mai fi o șanșă, încă două jocuri și poate. . . cine știe? Niciodată nu termină nimic, nici un joc. Ce, joci pe bani?

Aș înțelege dacă ai pierde bani, dar așa. . . De ce te-ai oprit?

DAPHNE: Pentru că m-am oprit.

MAXIE: S-a oprit — asta-i!

DAPHNE: Asta-i!

(*Toți se lasă pe spătarele scaunelor, fiecare preocupat de gîndurile lui, în afară de Sophie care întinde, mioapă, o pasiență.*)

HARRIET: Așteptați cu toții pe cineva? Urmează să se întîmple ceva?

MAXIE: Să se întîmple? Ce să se întîmple? Ce idee! S-ar putea. . . hm. . . de exemplu, ce? Să se prăbușească imobilul? Ar vrea ea ceva. . . ceva ar trebui. . . ăăă. . . să sară în aer și să-i provoace senzații tari. O bătaie în ușă, un factor poștal și un cec gras de la loterie, asta ar fi ceva! Vrei să facem. . . hm. . . să facem să se întîmple ceva. . . hm. . . să facem noi ceva? Garry, ia un ciocan și fă gălăgie, fă ceva cu un ciocan, izbește în masă sau în. . . hm. . . cu un ciocan. Nu-i nostim? Sau să-mi aduc aparatul de radio? Radio înseamnă zgomot, sunet, muzică. . . Mă duc, într-un minut o să se întîmple ceva. . . sunet!

(*Maxie se duce în odaia lui. Ceilalți stau cu fețele concentrate, în așteptarea sunețului. Prim plan: Harriet, ușor emoționată.*)

Se aude preludiul penultimei apoteoze din prima mișcare a Simfoniei a II-a de Sibelius. Pe măsură ce răsună dulcile acorduri, trăsăturile feței lui Harriet se relaxează. Camera de luat vederi se plimbă ușor pe chipurile celorlalți, care se destind treptat. Plan cu Maxie în ușă, ținînd în mînă aparatul cu tranzistori ca și cînd ar purta caseta tezaurului național.)

MAXIE: Poftim, se întîmplă ceva!

GARRY: Sibelius.

(*Toți ascultă muzica.*)

HARRIET (*înviorată*): Cine dorește să mănînce?

DAPHNE: Am niște ouă, le pot aduce jos, cu mare plăcere.

HARRIET: Nu, mergem la un restaurant.

SOPHIE: La un resturant? Noi? Eu? N-am mai fost la un restaurant de ani și ani de zile.

HARRIET: Fac eu cînst.

MAXIE: Dumneata?

HARRIET: La toată lumea.

DAPHNE: Ei, nu știu dacă pot accepta. . .

GARRY: Harriet stăruie.

SOPHIE: Ai spus că ești bogată, dar nu te-am crezut. Ești într-adevăr bogată?

HARRIET: Nu mă face să mă rușinez.

GARRY: Serios, vă invită.

SOPHIE: Ne invită serios? Pe noi, niște bătrâni? Noi nu sîntem societatea care vă trebuie vouă, nu-i așa, Daphne? Niște boarfe vechi, asta sîntem!

HARRIET: Haideți! Garry, ia-ți o haină pe tine! Voi toți, schimbați-vă, să ne punem în mișcare, toată lumea în mișcare!

SOPHIE: Daphne, n-a fost o glumă!

HARRIET: Hai, în picioare, mișcați-vă fundurile de pe scaune, boarfe vechi, pîn-

zele sus, bate vînt prielnic! Navigați! Navigați! Navigați!

(*Harriet se urcă în picioare pe pat și zvîrle cu cărțile de joc în ei. Paroxistica ei exaltare coincide cu penultimul fortissimo din prima parte a Simfoniei a II-a de Sibelius. Toți se ridică să plece.*)

DAPHNE: Fata asta-i un mic vulcan, Garry, spune-i să nu erupă pînă nu venim și noi.

(*Harriet pe pat, cu picioarele depărtate și minile în sold. Garry se uită la ea, zîmbind — o foarte vagă acreală în surîsul lui. Se apropie și-i sărută coapsa. Harriet, jucînd teatru, se prăbușește pe umărul lui, inertă.*)

GARRY: Unde-i ducem?

HARRIET: Sînt o sperietoare de ciori!

GARRY: Cunosc eu un local.

HARRIET: Sînt o păpușă de cîrpă!

(*Garry dă să-și îmbrace haina și constată că nu o poate trage decît pe un singur braț, întrucît Harriet e prăbușită pe umărul lui. Se mulțumește se se miște în felul ăsta.*)

GARRY: Un local spațios și unde se mîncă bine.

HARRIET: Sînt o vită înjunghiată. (*les din odaie și închid ușa. Li se aud doar glasurile*)

GARRY: O să mîncăm cotlete în sînge. Haidem, Daphne!

HARRIET: Mișcă-te, Sophie; sînt o mîță spînzurată!

GARRY: Maxie! Maxie! Maxie!

VII. Interiorul restaurantului. Nu prohibitiv, dar elegant și pretențios. Intră GARRY, HARRIET, SOPHIE, DAPHNE și MAXIE. Maxie e gentleman, ajutînd doamnele să-și dezbrace mantourile, trăgînd ceremonios scaunele pentru a le oferi.

CHELNERUL: O masă de cinci, domnule? (*Maxie se adresează lui Daphne și Sophie:*)

MAXIE: Cum preferați să vă așezați, doamnelor, cu fața sau cu spatele spre local?

SOPHIE: Eu nu vreau cu fața la zid.

DAPHNE: Și eu nu vreau cu fața la Sophie.

MAXIE: Atunci una lîngă alta. . . scuzați-mă, doar dacă. . . hm. . .

HARRIET: Sophie, tu te așezi aici, Daphne acolo, Max, Garry voi doi aicea, și eu în capul mesel.

GARRY: Mă muncește o teribilă presimțire că ai să comanzi și mîncarea în numele nostru.

HARRIET: De ce nu? Sau vrei să procedăm democratic și să lăsăm ca fiecare să comande de pe listă ce n-are chef să mînce?

GARRY: E posibil să nu avem gusturi prea alese, dar ne-ar veni mai ușor să acceptăm acest adevăr dacă ni l-ai înfățișa într-o manieră mai grațioasă.

SOPHIE: Vă certați? Se ceartă, Maxie? Nu cred că l-am auzit vreodată pe Garry certîndu-se cu cineva.

GARRY: Așteaptă și-ai să mă vezi. Sophie. Așteaptă să vezi!

HARRIET: Hai să ne purtăm drăguț, Garry, hai să încercăm timp de un ceas și ceva să ne iubim, vrei?

SOPHIE: Nu l-am auzit o dată, de când locuiește în casă, să ridice tonul.

HARRIET: *Hors d'œuvre* — pentru început.

DAPHNE: E stăpînă pe situație, trebuie să recunoști, e ca la ea acasă.

HARRIET: Cocktail de grepfruit, conserve de crevete, sucuri de fructe, pepene galben, maioneză, *pâté maison*, *vichyssoise*?

GARRY: Nu ne spui tu ce să luăm?

HARRIET: Iubire, Garry. Puțină iubire, te rog.

DAPHNE: Crevete, mie-mi plac crevetele.

GARRY: Sînt conservate.

DAPHNE: Și ce-i cu asta?

GARRY: Nu-s proaspete, nimic altceva.

DAPHNE: O, atunci pepene galben.

GARRY: Nu-i sezonul e moale.

HARRIET: Pepeni buni și pot găsi tot anul.

DAPHNE: Atunci o să iau un suc de fructe.

HARRIET: Nu te potrivești la el și ia pepene.

DAPHNE: Acum nu mai știu nici eu. De fapt aș vrea crevete.

GARRY: Atunci comandă-ți crevete. Sper că nu-s otrăvitoare.

DAPHNE: Nu prefer un suc de fructe, Garry.

HARRIET: De care?

DAPHNE: Ceva de sezon, orice.

HARRIET: Garry, ce-ar fi să lăsăm democrația pe seama Parlamentului. Eu te ascult pe tine cînd îmi spui ce expoziții merită să fie văzute, de ce nu accepți și tu sfaturile pe care și le pot da eu?

GARRY: Bineînțeles, are dreptate.

HARRIET: O să luăm cu toții pepene.

GARRY: Eu vreau conservă de crevete.

HARRIET: Garry !

GARRY: Conservă de crevete.

SOPHIE: Dar abia i-ai spus lui Daphne că nu-s proaspete. Nu-i frumos, Garry.

HARRIET: Ce ți-a venit să te cerți tocmai acum?

GARRY: Atunci, pepene galben.

SOPHIE: De cînd e în casă, o dată nu l-am auzit certîndu-se, nu-i frumos, Garry.

GARRY: Unde-l lavaboul? Mă duc să investesc un penny, și voi, între timp, comandați, și eu să nu vă mai aud.

(*Garry pleacă de la masă.*)

SOPHIE: L-a necăjit ceva.

DAPHNE: E băiat bun.

SOPHIE: Ce l-a necăjit, Harriet?

HARRIET: Eu — hai să facem comanda. Am decis să începem cu pepene galben. . .

MAXIE: Și pe urmă carne. . . eu. . . ăăă. . . carne, întotdeauna o bucată bună de carne.

HARRIET: Toată lumea vrea carne? Atunci propun cîte un *tournedo Rossini*: gros, fraged și savuros.

DAPHNE: Să ne dea și zeamă de carne.

HARRIET: De obicei *tournedo* se prepară cu un sos dens.

DAPHNE: Atunci e minunat.

HARRIET: Cartofi prăjiți sau piure?

SOPHIE: Piure.

DAPHNE: Și eu la fel.

MAXIE: Eu, cartofi prăjiți și iahnie de fasole.

HARRIET: Nu merge iahnie de fasole cu *Rossini*, îi omoară gustul.
 MAXIE: Eu mănînc întotdeauna iahnie de fasole.
 HARRIET: Ai mîncat vreodată *Rossini*?
 MAXIE: Nu.
 HARRIET: Atunci crede-mă pe mine.
 MAXIE: Eu mănînc întotdeauna iahnie de fasole.
 SOPHIE: Aşa că de data asta mai lipseşte-te de ea — e vorba de o specialitate.
 MAXIE: Tocmai — specialitate, iahnia de fasole e întotdeauna o specialitate.
 HARRIET: Dar crede-mă, Max, de astă dată n-ai nevoie de ea.
 SOPHIE: Crede-o!
 DAPHNE: N-ai mai mîncat niciodată felul ăsta?
 MAXIE: N-am mai mîncat niciodată felul ăsta.
 DAPHNE: Atunci crede ce spune ea.
 MAXIE: Dar iahnie de fasole am mai mîncat.
 SOPHIE: Nu l-am ştiut aşa de îndărătnic — are calităţi ascunse.
 HARRIET: Las' să-şi comande iahnie de fasole.
 DAPHNE: Eu nu l-aş lăsa.
 MAXIE: Nu poţi forţa oamenii, Daphne.
 DAPHNE: Ce mai ciorovăială!
 MAXIE: Mie îmi place fasolea, de ce să fii aşa de... ăăă... ştii... supărată.
 DAPHNE: Harriet ne face cinste, şi noi nu-i facem cinste de loc.
 MAXIE: Nimeni nu trebuie forţat.
 HARRIET: Fasole să fie!
 (Se întoarce Garry.)
 GARRY: Ce s-a comandat?
 HARRIET: Nimic.
 DAPHNE: Max vrea iahnie de fasole.
 HARRIET: Cu *tournedo Rossini*.
 SOPHIE: Şi Harriet zice că iahnia de fasole nu merge cu *tournedo Rossini*.
 MAXIE: Mie îmi place iahnia de fasole.
 SOPHIE: Dar nu cu *tournedo Rossini*.
 DAPHNE: Cum poţi şti? Eu încă nu-s lămurită ce fel de mîncare e asta.
 HARRIET: O felie de carne, groasă şi fragedă...
 GARRY: Carne? Eu vreau peşte.
 HARRIET: Garry!
 GARRY: Am poftă de peşte.
 HARRIET: Garry!
 GARRY: Uite, în seara asta, peşte cu sos de vin!
 HARRIET: Garry!
 GARRY: E illogic?
 HARRIET: Comandă ce-ţi place.
 GARRY: Ce ai tu împotriva faptului că eu vreau peşte?
 HARRIET: Comandă ce-ţi place.
 GARRY: Eşti indispusă?
 HARRIET: Mă scoţi din sărute.
 GARRY: Peşte cu sos de vin e un fel de mîncare foarte bun şi gustos.
 HARRIET: Cum vrei.
 GARRY: Un fel de mîncare ales.
 HARRIET: Nu-i vorba de ceea ce doreşti, ci din ce pricină o doreşti.
 SOPHIE: Din ce pricină doreşte?
 HARRIET: Întreabă-l pe el, că ştie.

SOPHIE: De ce dorești pește cu sos de vin, Garry?

GARRY: Ne-am prostit cu toții.

HARRIET: Mă silești să mă port cum n-aș vrea.

GARRY: De bună seamă. . . nu există nici o rațiune ca să nu comand pește cu sos de vin.

HARRIET: Dar există o rațiune foarte serioasă pentru ca Maxie să nu comande iahnie de fasole cu *Rossini*.

GARRY: Ah, ăsta-i însuși răspunsul.

HARRIET: O, e atât de limpede totul, nu?

GARRY: Îți versi pe mine necazul provocat de Maxie. E frumos?

HARRIET: Frumos? Frumos?

GARRY: Strici toată cina. Am să iau *Rossini*, ca să-ți fac plăcere ție. Max, comandă iahnie de fasole, dar pe o farfurie separată; gustă mai întâi sosul fripturii, și dacă constăți că dorești totuși iahnie, o să te aștepte.

HARRIET: Dezbină ca să poți stăpîni — mie nu mi-e foame.

DAPHNE: Vai, Harriet, după toată povestea asta, trebuie să mănînci.

HARRIET: Mi-a pierit pofta.

GARRY: Și mie. Mîncăți voi, fetelor, cu Max.

DAPHNE: Nu s-ar zice că-i o masă prea plăcută, nu?

SOPHIE: De cînd locuiește cu noi, o dată nu l-am auzit certîndu-se cu cineva.

HARRIET: A așteptat să-i iasă în cale un om ca mine.

GARRY: Îmi pare rău.

(*GARRY dă să ia mîna HARRIETEI. Ea și-o retrage.*) Chelner !

CHELNERUL: Domnule?

GARRY: De două ori pepene galben, o dată conservă de crevete, și pe urmă trei *Rossini*, cartofi piure și prăjiți și o porție separată de iahnie de fasole. Prietena mea și cu mine nu luăm nimic, mulțumesc — poate un ceai cu lămîie — Harriet? Un ceai cu lămîie? Două ceaiuri cu lămîie, te rog.

(*Urmează o jalnică tăcere. Imaginea — toți în așteptare — se estompează treptat de pe ecran.*)

VIII. Exterior. Montaj.

Cei cinci ies din local; au mîncat; arată abătuți. MAXIE vede ghereta unei florărese și în dorința de a însenina puțin atmosfera cumpără garoafe, și, cu o plecăciune, oferă fiecărei doamne cîte una. Cei trei merg înainte, braț la braț. GARRY și HARRIET vin în spate, la distanță unul de celălalt. MAXIE se oprește și se uită la reclamele unui spectacol cu nuduri. SOPHIE se oprește și vine lîngă el. Prim-plan SOPHIE zgîndu-se, mioapă, la fotografii.

IX. Exterior. Strada SOHO.

SOPHIE: Ce-i asta, filme? În viața mea n-am văzut așa niște sîni. Să fie adevărați, Maxie? Nu-s adevărați. Să fie oare adevărați?

MAXIE: Hai să mergem !

Cei cinci traversează *Piccadily Circus* ca să se așeze lîngă *Eros*.

Plan DAPHNE și SOPHIE încercînd să-și împartă un ziar ca să se așeze pe el. Multă foială încoace și încolo, și zgîire mioapă din partea lui SOPHIE, ca să se asigure dacă șade pe ziar sau pe jos.

Planuri generale de stradă, trecători și lumini de neon.

Trecere la arcada cu distracții.

SOPHIE ajutată de MAXIE, se căznește cu bilele unui joc mecanic.

DAPHNE și GARRY urmăresc mișcarea unei macarale care nu culege nimic.

X. Exterior. Strada.

Cei cinci se găsesc pe o stradă în vecinătatea casei. MAXIE istorisește ceva, în timp ce trec pe lângă un grup de trei băieți.

SOPHIE a rămas în urmă și se chinuiește să vadă pe unde calcă. Se apropie de un zid și bijibie de-a lungul lui, cu ochii pironiți pe trotuar. Cei trei băieți se iau după ea, maimuțărindu-i șovăilele. SOPHIE se oprește locului.

SOPHIE: Doriți ceva?

PRIMUL BĂIAT: Nu, doamnă.

(SOPHIE își continuă dibuitul, băieții continuă s-o imite. Se oprește iar. Își dă seama ce fac băieții și se sperie.)

SOPHIE: Garry ! Maxie !

(Cei strigați vin spre ea. Tinerii dau îndărăt. Grupurile se înfruntă.)

PRIMUL BĂIAT: Voi am s-o ajutăm. Părea pierdută.

GARRY: Bine — atunci ajutați-o ! Sophie, ia-l de braț. Dumneata treci în partea astălaltă. Sophie, oferă-i celălalt braț. Iar dumneata. . . vii după noi.

(Băieții, speriați pentru că MAXIE și GARRY par voinici, se execută. Toți opt pornesc laolaltă, SOPHIE zîmbește.)

XI. Exterior. În fața locuinței lor.

GARRY (către băieți): Intrați să beți o cafea.

AL DOILEA BĂIAT: Nu, domnule, e târziu, mămicile noastre or să fie îngrijorate.

GARRY: O să intrați să beți o cafea, așa am spus ! Nu vă văd eu pe voi sinchisindu-vă de ce-or să spună mămicile. O faptă bună cere răsplată.

(Ușa de la intrare se închide în urma lor. Urcă scările și intră în casă.)

XII. Interior. Apartamentul lui GARRY. Intră cu toții. HURRIET se duce să prepare cafea. SOPHIE, DAPHNE, MAXIE, GARRY își reiau pozițiile de la începutul serii. Băieții stau în picioare.

DAPHNE: Nu, n-a fost o cină reușită.

SOPHIE: În ceea ce mă privește nu prea obișnuiesc să măninc în oraș.

MAXIE: Am mâncat eu și mai bine.

GARRY: Maxie, ești nerecunoscător.

MAXIE: Tocmai ziceam. . . vreau să spun. . . nu sînt. . . ăăă. . . nerecunoscător. Dar e nevoie să mint ? Sînt recunoscător. . . dar. . . am. . . mai bine. . . în alte localuri, există o sumedenie de alte localuri.

GARRY (către băieți): Așezați-vă, scaune sînt !

SOPHIE: Drăguț din partea voastră că m-ați ajutat. Drăguț din partea lor, nu-i așa, Garry ?

GARRY: Ia spuneți-mi, cum vă cheamă ?

AL DOILEA BĂIAT: Eu sînt Jack, el e Stan și el Terry.

TERRY: Eu sînt Terry.

STAN: Eu sînt Stan.

DAPHNE: Lucrați sau sînteți încă la școală ?

TERRY: Eu lucrez.

STAN: Sîntem încă la școală.

JACK: Sîntem încă la școală.

STAN: De ce-i nevoie să îndrugi minciuni ?

TERRY: Nu mai avem decît patru săptămîni de școală, nu ?

SOPHIE: Sînteți toți la aceeași școală ?

JACK: Da.

SOPHIE: Și vă place ?

TERRY: Nu.

HARRIET: Tot nu avem lapte.

TERRY: Mă duc eu să iau. E un automat după colț. Dați-mi voie. În juma' de minut sînt înapoi. (*Terry o zbughește pe ușă fără să mai aștepte răspuns.*)

GARRY: Așteptăm pînă se întoarce. Voi doi știți să jucați cărți?

JACK: Ponton.

GARRY: În regulă; atunci să jucăm !

MAXIE: Îhm ! (*Se așează cu toții la joc. Topire.*)

XII. Aceeași scenă; zece minute mai tîrziu.

JACK: Bast !

MAXIE: Și tu ce ai de gînd?

STAN: Împinge-mi una ! (*la o carte.*) Bast !

GARRY: Noroc că nu jucăm pe bani. Eu zic să bem cafeaua aia fără de lapte. Terry nu mai vine înapoi.

(*HARRIET toarnă în tăcere cafeaua. MAXIE scoate o țigară.*)

MAXIE: Îmi pare rău. . . nu mai am decît două. . . s-au isprăvit.

JACK: Cumpăr eu la un automat, parcă era unul pe-aici prin apropiere.

MAXIE: Ține două jumătăți de coroană.

JACK (*de lingă ușă*): Îmi dați banii cînd mă întorc. (*lese în mare grabă.*)

HARRIET: Știu o poveste polițistă în genul ăsta.

SOPHIE: Ce s-o fi întîmplat cu primul băiat? Sper că n-a avut un accident.

GARRY: Să jucăm mai departe.

MAXIE: Al cui e rîndul?

HARRIET: Al meu, dă-mi o carte. (*Se execută. Topire.*)

XIII. Aceeași scenă — zece minute mai tîrziu. MAXIE stinge mukul țigării. Jack nu s-a mai întors și toată lumea e conștientă de acest fapt.

GARRY (*către Stan*): Ția dol îți sînt prieteni buni?

STAN: Da.

GARRY: Îi cunoști de mult?

STAN: De cînd mă știu.

HARRIET: Și ce-aveați de gînd să faceți în seara asta?

STAN: Să bem.

SOPHIE: E grozav de guraliv, nu-i așa?

GARRY: Nu-ți place să stai de vorbă cu noi?

STAN: Nu știu.

DAPHNE: Cum vine asta, cum adică nu ști?

STAN: Mă rog, da, dacă țiineți.

SOPHIE: Așa-i bine, nu mi-ar fi plăcut să-l reținem aici dacă s-ar fi plictisit în compania noastră, nu-l așa, Garry? Nu-ți place să-ți plictisești musafirii, nu?

MAXIE: Știe să facă ceva? . . Hm. . . să cînte. . . să spună o poveste?

GARRY: Știi să spui o poveste?

STAN: Chestia e că-l tîrziu. Mămica mea. . .

GARRY: Mămică-ta, vax ! Stai jos. Ia să vedem, ce ni s-a mai terminat? Nu vrea nimeni puțină șocolată? Sophie, vrei niște șocolată?

SOPHIE: Eu, nu.

GARRY: Daphne?

DAPHNE: Da, eu aș vrea.

GARRY: Bine. Stan, uite trei pence; e un automat cu dulciuri după colț, fii băiat bun și ia-ne trei batoane de șocolată.

STAN: Cu plăcere. Țineți-vă banii, am eu la mine.

GARRY: Insist să iei banii.

(*Stan îi ia, după oarecare șovăială, apoi se ridică să plece. Garry strigă în urma lui, spre ușă:*) Stan, nu-ți place cu noi, nu-i așa?

STAN: Cred că sînteți cu toții cam într-o ureche.

(*O zbughește pe ușă.*)

HARRIET: Destul de crudă remarca.

GARRY: Știu.

(*Garry deschide aparatul de radio. Cu toții ascultă știrile. În tot acest timp, obiectivul prinde în cîte un prim plan pe fiecare dintre ei, sfîrșind cu Garry care, în cele din urmă, închide aparatul.*)

CRAINICUL: În discursul său radiotelevizat, premierul a arătat în continuare că avem cu toții o datorie față de ei. De la război încoace, i-am ajutat pe plan economic și cultural, astfel încît acum au ajuns să depindă de protecția noastră, și nu-i putem părăsi. Noi nu am dorit să facem război, a continuat domnia-sa; nu ne putem însă lăsa împinși și terorizați să ne trădăm prietenii. Știu, a spus în continuare premierul, că unii dintre dumneavoastră sînt îngrijorați, aș putea spune chiar speriați. Rugămintea mea este să vă păstrați calmul. Țara aceasta nu s-a temut niciodată să înfrunte primejdiile care i-au stat în față și sînt încredințat că niciodată nu se va teme.

(*Garry închide aparatul de radio. Pauză prelungită.*)

SOPHIE: Crezi că nu știu ce făceau băiețandrii ăia? N-am eu ochi buni, dar i-am văzut bine cum mă maimuțureau.

GARRY: Sophie, cînd ai de gînd să-ți îngrijești ochii?

SOPHIE: Cînd o să-mi pot permite luxul unei operații.

DAPHNE: Dac-aș avea bani, și i-aș împrumuta, dragă, și i-aș împrumuta.

SOPHIE: Știu că ai face-o.

GARRY: Dar exercițiile pentru ochi le execuți?

SOPHIE: Cînd am eu timp de exerciții?

GARRY: Uite, acum. (*Sărit de pe scaun.*) Acum ! Haide, Sophie, o să te ajutăm să faci exercițiile. Un creion, avem nevoie de un creion !

MAXIE: Poftim un creion.

SOPHIE: Lasă prostiile, Garry — pleacă, nu acum, e prea tîrziu și ochii mi-s obosiți.

GARRY: Sophie, le facem acum, întotdeauna inventezi pretexte.

(*Garry se postează în fața Sophiei și-i ține creionul înaintea ochilor.*) Îl vezi?

SOPHIE: Îl văd, da.

GARRY: Ce este asta?

SOPHIE: Of, nu fi stupid, e un creion.

GARRY: Bun. Acum urmărește-l pe măsură ce-l mișc. Sus, jos, stînga, dreapta, stînga, dreapta.

(*Prim plan cu ochii înspăimîntători ai Sophiei rotindu-se, rotindu-se, rotindu-se. Dar la un moment dat ostenesc de atîta rotit și, în cele din urmă, pleoapele i se închid.*)

SOPHIE: Ți-am spus, Garry, e prea tîrziu, renunță. Exercițiile nu ajută la nimic, numai operația mai poate ajuta, și n-am bani, așa că sînt nevoită să aștept șase luni la Asigurările Sociale, asta-i tot.

HARRIET: Ai încercat noua metodă? (*Ia niște flori.*)

SOPHIE: Nu începe și tu, fii fată bună.

HARRIET: Încearcă !

SOPHIE: Mă duc să mă culc, a fost o seară plăcută — într-un fel — și mă duc să mă culc înainte de mă a orbi voi definitiv.

DAPHNE: Ești încăpățînată, Sophie, fata îți vrea binele.

SOPHIE: E o fată drăguță, săritoare știu, dar eu sînt obosită — asta-i tot.

MAXIE: E o experiență, încearc-o, doar cîteva minute, mai rău nu poate să-ți faci, încearcă !

GARRY: Haide, Sophie !

HARRIET: Doar o experiență, și e simplă. Acum uită-te aici, Sophie, cînd o țin aproape o poți vedea, nu ?

SOPHIE: Da, e o floare, o văd.

HARRIET: Și cînd o depărtez, n-o mai poți vedea, așa-i ?

SOPHIE: Nu, n-o mai văd, sînt mioapă, totul e neclar.

HARRIET: Bun, acum o aduc din nou aproape. Suficient de aproape ?

SOPHIE: Da.

HARRIET: Așa, acum descrie-mi-o, cum arată ?

SOPHIE: Mă rog, are un lujer înalt. . .

HARRIET: Ce culoare ?

SOPHIE: Verde, presupun.

HARRIET: Mai departe !

SOPHIE: E spongioasă la mijloc, și are cîteva petale în jur.

HARRIET: Ce culoare ?

SOPHIE: Nu știu — pernița spongioasă e galbenă și petalele sînt — cum ? — purpurii ?

HARRIET: Partea spongioasă e compactă sau atîrnă desfăcută ?

SOPHIE: Oh, Harriet, fii fată bună. . .

HARRIET: Cum e ?

SOPHIE: E compactă, un burete strîns.

HARRIET: Și petalele ?

SOPHIE: Ca toate petalele.

HARRIET: Lungi, scurte, subțiri ?

SOPHIE: Lungi și subțiri — cîteva au căzut.

HARRIET: Bun ! Acum privește-o cu atenție. Un lujer înalt, verde, un burețel compact, galben, și petale lungi, subțiri, purpurii — o vezi ?

SOPHIE: Sigur c-o văd.

(Harriet îndepărtează încetîșor floarea.)

HARRIET: O mai vezi ?

SOPHIE: Cum s-o mai pot vedea dac-ai luat-o, ce, ești aiurită ?

HARRIET: Încearcă !

SOPHIE: Nu pot.

HARRIET: Închide ochii, închide-i. Acum adu-ți aminte ce-ai văzut, poți ? Un lujer înalt, verde, un burețel compact, galben, și petale lungi, subțiri, purpurii. O poți vedea ?

SOPHIE: Doar țin ochii închiși !

HARRIET: Gîndește-te la ea, vezi-o în minte. Un lujer înalt, verde, un burețel compact, galben, și petale lungi, subțiri, purpurii. Gîndește-te la toate astea : un — lujer — înalt — verde — un — burețel — compact — galben — ' — și — petale — lungi — subțiri — purpurii. Gîndește-te ! N-o poți vedea ? Gîndește-te !

SOPHIE (căznindu-se, cu ochii închiși) : Mă gîndesc ! (Pauză) Ba da ! Da, cred că pot. Un lujer înalt, verde, un burețel compact, galben, petale lungi, subțiri, purpurii. Da, o văd.

(Floarea e ținută în continuare la distanță. Camera de luat vederi e centrată pe ochii Sophiei care se deschid, cu un efort.)

Da, da, o văd ! Pot să văd floarea. Un lujer înalt, verde, un burețel compact, galben și petalele, petale lungi, subțiri și purpurii.

(Sophie păstrează această imagine câteva clipe.) Gata, s-a dus ! N-o mai pot vedea. Văd numai ceva învălmășit. Ai dus-o prea departe. Sînt obosită, Garry. Mulțumește-i prietenei tale foarte mult, e o fată bună, inteligentă, ești bună și inteligentă, Harriet, și a fost o masă bună, dar acum trebuie să mă duc la culcare că altfel întîrzii mîine la slujbă.

(Sophie se ridică și se îndepărtează mioapă, ostentivă, sleită de puteri.)

HARRIET : Cît ar trebui să coste operația ?

MAXIE : Zice că o sută douăzeci de lire. O sută douăzeci de lire ! De unde să poată face ea rost de atîția bani . . . o sută douăzeci de lire . . . o femeie ca ea . . . o femeie bătrînă ca ea ? Să-i fure ? Ar trebui să-i șterpelească . . . hm . . . de la el . . . hm . . . de la patron. Știu ei, cînd cer asemenea sumă, știu ei că nu poate să facă rost de ea. Atunci n-are decît să aștepte ! Să aștepte ! Să aștepte luni și luni de zile. Și între timp poate orbi cu totul, știți ? În șase luni poate să orbească.

GARRY : «I-am ajutat pe plan economic și cultural, astfel încît acum au ajuns să depindă de protecția noastră» așa zicea.

MAXIE : Toți is la fel, numai banii îi interesează. Fiecare nu vrea decît bani. Odaia mea . . . credeți că-mi place odaia mea ? Ce e ? O magherniță cu un pat și un dulap. Apartament ! Trei lire și zece șilingi. Ce părere aveți, scoate un profit frumusețel proprietarul nostru ? Am mare grijă, știți, că poate nu cîștigă destul.

GARRY : «Au ajuns să depindă de protecția noastră și nu-i putem părăsi.»

MAXIE : Mi-ar plăcea și mie un alt apartament . . . credeți că nu mi-ar plăcea ? Cu mobilă frumoasă și diferite chestii. Te cred că mi-ar plăcea ! Și ce să fac ? Să-l cumpăr în rate ? Sigur ! Sigur că da ! Sute de lire îngropate în rate. Și să zicem că mă îmbolnăvesc sau ceva în genul ăsta . . . nu-i un lucru imposibil. Am nevoie să-mi atîrne ratele de gît ca piatră de moară ? O piatră de moară ! Ha, profituri, asta vor toți. Profituri vor.

GARRY : «Noi nu dorim să mergem la război, dar nici nu ne putem lăsa împinși și terorizați, nu sîntem noi ăia,» zicea.

MAXIE : Așa că-i de datoria mea să-i ajut să scoată profituri . . . proprietarii și negustorii . . . să-i ajut eu, din banii mei. Și care-i rostul ? Toată viața mea trebuie să trăiesc numai pentru ei ?

GARRY : «Unii dintre voi sînt îngrijorați — chiar speriați,» așa zicea.

MAXIE : Profituri . . . rate . . . proprietari, asta-i !

GARRY : Dar noi nu ne temem să-i ajutăm pe prieteni . . .

MAXIE : Eu . . . să muncesc pentru ei . . .

GARRY : Să apărăm modul nostru de viață . . .

MAXIE : Sigur . . . toată viața să muncesc pentru ei . . .

GARRY : Vom muri pentru ei, zicea . . .

MAXIE : Toată viața !

(Sophie bate la ușă și-și vîră capul în odaie.)

SOPHIE : Harriet, n-ai gîndit despre mine că-s prost-crescută, nu-i așa ? Garry, spune-i că n-am fost prost-crescută, Garry știe. El mă cunoaște. N-am vrut să mă consideri nerecunoscătoare.

GARRY : E un lucru de la sine înțeles, Sophie, nu te mai frămînta; fii atentă cum cobori scările.

MAXIE (din ușă): O conduc eu... mă duc la culcare.

MAXIE și SOPHIE ies.

Obiectivul se oprește pe GARRY și HARRIET. Cei doi se sărută apoi se întorc către DAPHNE.

DAPHNE a adormit într-un fotoliu.

GARRY și HARRIET se îndreaptă spre pat și se întind, la distanță unul de celălalt; zac cu fața în sus cu mâinile sub ceafă.

Camera de luat vederi prinde în prim plan fața lui DAPHNE și menține imaginea tot timpul cât Garry și Harriet vorbesc.

GARRY: Iată un sin rotund și plin, și iată o piele mătăsoasă și tare.

HARRIET: Când ai să-ți găsești o slujbă, Garry?

GARRY: Și iată buzele plămădite de Om, și dinții care se înfig în buzele plămădite de Om.

HARRIET: Dar ce-ai putea tu face?

GARRY: Îngăduie-mi să ating această piele.

HARRIET: Nimic, cred că nimic cu adevărat folositor.

GARRY: Îngăduie-mi să ating acest sin.

HARRIET: Și nimic care să-ți fie pe plac.

GARRY: Să mușc aceste buze.

HARRIET: Nici nu cred că se poate vorbi, în cazul tău, de «o muncă pe plac».

GARRY: Îngăduie-mi...

HARRIET: Nu știu de ce consider eu că oamenii care pictează nu muncesc cu adevărat.

GARRY: Îngăduie-mi...

HARRIET: Hai, atinge-mă și gata!

(Camera de luat vederi se mișcă încet dinspre fața lui DAPHNE către HARRIET și GARRY aflați în aceeași poziție la distanță unul de celălalt, întinși pe spate, cu ochii în tavan.

HARRIET întinde o mână pe care GARRY i-o ia în mîna lui. Pe ecran se menține această imagine, în timp ce o auzim pe DAPHNE vorbind.)

DAPHNE: Unde mă află? Vai, Doamne! Am adormit. Ce idioțenie, să morăi așa! la te uită la voi doi — voi doi! Ca și morți pentru întreaga omenire. Să vă las? Aș dori să vă pot lăsa ceva. Aș dori să vă las bătrînețea mea. (Pauză.) Nu, nu vă doresc să aveți vîrsta mea. Nu doresc nimănui să aibă vîrsta mea.

(DAPHNE se îndreaptă spre ușă. Obiectivul se întoarce din nou la HARRIET și la GARRY. DAPHNE iese, după ce a stins lumina.)

GARRY: Noapte bună, Daphne.

(Singura lumină e cea care răzbate prin fereastră. Pauză lungă.)

HARRIET: Mi-e teamă, Garry. Oh, Doamne, ajută-mă, mi-e teamă! (GARRY se răsuște ca să se uite la ea. O clipă, teama ei i se comunică. Brusc, GARRY coboară din pat și aprinde lumina. Apoi scoate o planșetă de schițe și o hîrtie, se așează la masă și începe să-o deseneze pe HARRIET.)

GARRY (în timp ce desenează): A fost o dată ca niciodată un căpcăun care spunea: «Mi-e nu-mi plac femeile!», ceea ce e un lucru foarte ciudat la un căpcăun, dacă ții seama ce imens apetit sexual trebuie să aibă. Și, într-o bună zi, a întâlnit o căpcăună care spunea: «Mie nu-mi plac femeile!» ceea ce nu-i un lucru atît de ciudat pentru o căpcăună dacă ții seama cu cît mai imens e apetitul ei sexual. Și acum, copii, ce credeți voi că au făcut căpcăunul și căpcăuna de îndată ce s-au întâlnit? Mai întii și-ntii s-au luptat între ei — căci căpcăunului nu-i plăceau femeile, iar căpcăuna, deși îi plăceau bărbații, nu-i agreea pe cei înalți. Și cine credeți că a învins? Niciunul. A fost un meci nul, ceea ce e o pierdere de vreme, ținînd seama că amîndoi aveau probabil lucruri mai importante de făcut.

Nu credeți și voi tot așa, copii?
(Prim-plan: Harriet — plînge. Prim-plan: Garry — a văzut-o.
Dă să se apropie de ea, apoi se răzgîndește. Lasă planșeta jos și se reazimă de spătarul scaunului, urmărind-o.)

GARRY: Dacă-i vorba pe așa, atunci plîngi !
 HARRIET: Mă simt atît de neajutorată.
 GARRY: Dacă-i vorba pe-așa, plîngi !
 HARRIET: Mă simt atît de inutilă și de neajutorată.
(După cîteva clipe.)
 GARRY: Necazul cu iubirea e că te ține sub tensiune.
 HARRIET: Garry, nu !
 GARRY: Felul în care ne pîndim unul pe celălalt !
 HARRIET: Garry, te rog, încetează.
 GARRY: Felul cum pretindem că sîntem sofisticată și maturi, și de fapt tot timpul ne...
 HARRIET: Eu plec.
 GARRY: Dacă-i vorba pe așa, pleacă !
 HARRIET: Știi bine că nu pot.
 GARRY: Felul în care flecărăm ca o moară hodorogită. De ce nu poți pleca? Ce te oprește? Știi bine cum o să se termine totul, știi că o să ne certăm și o să ne sfîrtecăm în bucăți. Așa încît ce te oprește? Nu camera asta; n-are nici un pic de frumusețe în ea, și nici seninătate. Nu eu, n-am nîci un pic de frumusețe în mine. Te-ai gîndit vreodată ce puțin frumoasă ești? Ai cunoscut vreodată o generație mai lipsită de frumusețe și mai plină de mediocritate decît generația noastră? Complexați, timizi, șterși — mulțumindu-ne cu mici, mici fărîme de experiență. Care-i lucrul cel mai mareț pe care l-ai înfăptuit în viața ta? Privește îndărăt, Harriet, și spune-mi, care-i isprava cea mai grandioasă, cea mai glorioasă pe care ai înfăptuit-o vreodată?

HARRIET: Într-o bună zi... am plecat de acasă.
 GARRY: Ha ! A plecat de acasă ! Ea a plecat de acasă, el i-a spus profesorului s-o ia din loc, ea i-a spus patronului să-i fie de cap cu slujbă cu tot, el i-a spus polițistului să nu-și vîre nasul unde nu-l fierbe oala, ea a luat parte la un marș de protest împotriva experimentărilor, el a participat la o demonstrație împotriva șomajului. Mici, mici, infime fărîme de experiență.

HARRIET: Și tu? Pretinzi că ești un suflet mărinimos—o mîngîi pe obraz pe bătrîna aceea ca să arăți cît de minunat și de bun ești, pretinzi că Max și Sophie și Daphne sînt prietenii tăi și de fapt te plictisesc de moarte.

GARRY: Asta-i o observație meschină.
 HARRIET: Asta-i realitatea.
 GARRY: Vezi ce ușor am și început să ne sfîrtecăm? Uite, asta înseamnă într-adevăr descompunere — o sfîrtecare în bucăți — o subminare a omului prin atribuirea unor rațiuni pe care ar fi putut să le albă, dar nu le are.

HARRIET: Pentru că ești atît de neîndurător, de asta, atît de...
 GARRY: Ești o proastă. Dumnezeuule, ce proastă ești ! Crezi că nu știi? Crezi că eu nu mă aud?

HARRIET: Atunci, Garry, haide să încetăm, te rog, măcar în seara asta.
 GARRY: Bine, atunci o să stăm așa. Tu șezi acolo și eu aici, și n-o să ne spunem nimic. Să fie tăcere și să încercăm să stoarcem ceva din tăcere. Stai nemișcată, încearcă să nu te urnești, sssst, liniște, nici un sunet, să încercăm tăcerea !
(Tăcere.
Garry începe să fredoneze, trecînd curînd la cuvinte:)

GARRY: Bate vînt în noapte, scumpa mea iubire,
Și picuri de ploaie cad pe pămînt;
Nu am cunoscut decît o iubire,
Ce zace acum în rece mormînt.

Și o să mă jertfesc pentru scumpa-mi iubire,
Atît cît orice tînăr în locu-mi s-ar jertfi:
Jalea o să-mi vărs pe-alei de cimitire,
Douăsprezece luni, și încă o zi.

(Spre sfîrșitul celei de a doua strofe, se aude mugetul unui reactor care se apropie. Glasul lui Garry se stinge.)

Tăcerea se umple de răgetul avionului. Calmul dispare de pe chipurile lor, privirea Harrietei devine fixă și înspăimîntată.

Ochii lui Garry se încordează.

Zgomotul umple încăperea.

Garry se ridică.)

GARRY: Aaaaah ! Fire-ai să fii al dracului ! Arză-te-ar focul și lua-te-ar naiba ! Nimic, nimic nu putem duce la bun sfîrșit !

(Geamătul avionului se mistuie în depărtare. Garry se îndreaptă spre pat și începe să aranjeze așternutul. Cei doi tineri, cu gesturi încordate dar stăpînite, încep să facă ordine în cameră.)

După ce au terminat. . .)

GARRY: Hai s-o luăm de la capăt.

(O ia pe Harriet și o întinde pe pat. Se întoarce apoi la scaunul lui și-și reia schița.)

GARRY: A fost o dată ca niciodată un băiețuș care trăia împreună cu mama lui în mijlocul unui oraș mare — ceea ce nu-i un mod prea cinstit de a începe o poveste, în primul rînd pentru că fiecare știe cît e de imposibil să trăiești în mijlocul unui oraș mare. . .

HARRIET: Ceea ce e o observație și mai puțin cinstită pentru că fiecare știe că e foarte posibil să trăiești în mijlocul unui oraș mare și să te distrezi de minune.

GARRY: Just. Adoptăm atitudini de superioritate; o iau de la început. A fost o dată ca niciodată un băiețuș care trăia împreună cu mama lui în mijlocul unui oraș mare și amîndoi erau foarte fericiți. Băiețușul o tot sîcîia pe maică-sa să-l ducă la plimbare cu metroul, sau să-l ducă să vadă luminile din Piccadilly Circus; ori stătea la fereastra ultimului etaj al blocului înalt în care locuiau, și se uita la acoperișurile Londrei, sau la automobilele și autobuzele minuscule care treceau jos pe stradă. Mai era jos și un teren de joacă, și toți ceilalți copii jucau șotron. . .

HARRIET: Și bile, și fotbal, și de-a prinselea, și de-a cowboy-ii. . . devine lipsit de noimă, treci la poantă.

GARRY: Și ce dacă-s lipsit de noimă?

HARRIET: Poanta. . .

GARRY: De ce nu mă lași să ajung la ea așa cum înțeleg eu?

HARRIET: Poanta. . .

GARRY: Ai întrerupt cursul.

HARRIET: Poanta. . .

GARRY: Poanta este că băiatul ar fi putut. . . hei ! Cum îndrăznești s-o faci pe interesanta cu mine, tu. . . tu care plîngi la zgomotul unui avion !

HARRIET: Și tu ai răcnit !

GARRY: Angoasă, angoasă. Ești așa de insensibilă încît nu poți să recunoști o angoasă reală?

HARRIET : Angoasă? Un bărbat care răcnește. Neputință. Un răcnet de neputință !
GARRY : Tu vorbești despre neputință? O față drăguță care flirtează prin cele mai sordide café-baruri? «Ca să cunosc viața !» Dumnezeuule ! Țsta a fost primul dintr-o lungă serie de clișee cu care mi-ai împuiat capul. Înghesuită într-un colț, în bomba aceea mexicană împuțită și spunându-mi că vrea să «cunoască viața». Cum poate cineva să dea asemenea răspuns fără să roșească? (Cu gesturi de tragedian, plimbându-se prin cameră.) Vreau să cunosc viața, eu și generația mea căutăm viața printre disperați, printre degradați, căutăm viața. . . aaaaah !
HARRIET : N-aș spune că ești deosebit de amabil, nu-i așa? Nu știu de ce rămîn aici.
GARRY : Nici eu. Ne sfîrtecăm unul pe celălalt. Știam că așa o să se întîmple. O generație timidă, ștearsă, torturîndu-se unii pe alții, multumindu-se cu mici, mici, infime fărîme de experiență. (Pauză.)
HARRIET : Ia o de la început, Încă o dată, Începe din nou !
GARRY : A fost o dată ca niciodată un băiețas — nu, poanta e. . . Harriet, hai să ieșim în oraș, nu-i târziu, hai să colindăm străzile, să umblăm ! M-a prins brusc o dorință să ies din camera asta. Hai. . . știu ce fac, am să iau o tinichea cu var și o să căutăm un zid. O să fac un desen mare, alb, pe un zid mare, negru. Haide ! (Își iau paltoanele, o cutie de tinichea cu var și o bidinea.)

XIV. Exterior. Noapte.

Garry și Harriet caută un zid; la fiecare cotitură pereții sînt încărcăți de reclame, de panouri imense. La fiecare cotitură, fețele lor devin tot mai furioase. În cele din urmă — în fața unui zid.

GARRY : Rupe-l !

(Amîndoi trag de un afiș mare, dar nu reușesc să rupă decît jumătatea de jos. După acest succes, se întorc rîzînd unul la altul.

Harriet se așază într-un loc strategic, ca să stea la pîndă. Numai ea apare în obiectiv.

O urmărim, în timp ce ea îl urmărește pe Garry. Fața Harrietei exprimă bucurie, pe măsură ce el înaintează în lucru.

Camera de luat vederi se mișcă încet (mătură), păstrînd-o pe Harriet în obiectiv, dar revelînd zidul și pe Garry.

Garry (sau artistul care-l dublează) desenează un superb armăsar — cabrat pe picioarele dîndărăt — într-o atitudine sfidătoare.

Obiectivul se oprește.

Garry se oprește din desenat.

Harriet ridică privirile.

Tăcere — aproape deplină — pe fondul căreia începe să crească zgomotul altui avion cu reacție.

Pe măsură ce vuietul se intensifică, obiectivul se mișcă înapoi spre Harriet și expresia de groază reapare pe fața ei.

Harriet aleargă lîngă Garry.

Amîndoi așteaptă ca împietriți.

Vuietul se stinge în depărtare.

Garry zvîrle în zid tinicheaua cu var și amîndoi fug.

Străbat, alergînd, cîteva străzi. În cele din urmă se opresc.

Garry și Harriet se plimbă acum de-a lungul unui trotuar.

GARRY : Ți-am povestit că o dată am citit versuri în cantina unei uzine? Într-o zi, un grup dintre noi am luat hotărîrea să ne expunem tablourile și să ne citim versurile într-o uzină, așa că am luat contact cu direcția, care ne-a răspuns că, în ceea ce-i privește, n-au nimic împotriva. Apoi unul dintre noi a pro-

pus să luăm și o chitară și să cântăm, așa că am luat din nou contact cu direcția, care iarăși n-a avut nimic împotriva. Cincisprezece tablouri, o chitară și cinci artiști timizi, am pornit într-o bună zi, la ora opt dimineața. O cantină urlașă, un hangar de avioane în care încăpeau o mie de muncitori. De dimineață ne-am atârnat tablourile. Apoi ne-am așezat și am așteptat să sune semnalul de prinz. A sunat și deodată am auzit un vacarm înăbușit care începu să crească și să crească pînă cînd, printr-o crăpătură îngustă, au izbucnit o mie de bărbați și femei, care izbeau și bocăneau și se așezau la coadă să-și ia mîncarea de la un ghișeu de servire. După ce s-au așezat cu toții, m-am ridicat în picioare am luat microfonul în mînă și am zis: «Am să vă citesc un poem!» O mie de bărbați și de femei eliberați o clipă de huruitul mașinilor, zăngănindu-și tacîmurile, strigîndu-și unii altora, preocupăți, noutățile zilei, iar eu îi anunțam că le voi citi un poem. Abia de-au aruncat o privire la tablouri, iar pe mine, care mă cocotasem pe o masă și le citeam versuri, m-au ignorat total. Cînd s-a ridicat și chitaristul să cînte, era atît de iritat încît a luat-o greșit, prea sus, și a trebuit să se oprească la mijloc pentru că începuseră să-l fluiera. Nu poezia mea sau cîntecul lui erau de vină, pentru că atunci cînd s-a dat din nou drumul la difuzor și s-a transmis «Recreația muncitorului» tot n-a ascultat nimeni. După aceea am repetat încercarea într-o altă uzină. De astă dată, am aranjat prin administrație și am fost prezentați în fața unui public de cîteva sute de oameni, care-și consumaseră masa de prinz, așa că ne-au ascultat, ne-au aplaudat, și-au bisat. . . (Spre sfîrșitul acestei povestiri se aude o muzică.)

XV. Exterior. Un club.

Muzica răzbate dintr-un subsol din apropiere. GARRY și HARRIET se simt atrași într-acolo. Descoperă subsolul și se uită înăuntru: e ticsit de tineret. Se dansează în acordurile unei muzici — melodia este a unui dans popular românesc numit Perinița.

XVI. Interior. Club. HARRIET și GARRY intră.

E un club oarecare. E vorba de un dans de prietenie, desfășurat în cerc. Cercul se învîrtește spre dreapta, cu pași tîrșiți. În centrul cercului, stă o fată cu o basma în mînă.

Se rotește la întîmplare, răsucind basmauă în mîini. Alege un băiat și, încolăcindu-i basmauă în jurul gîtului, îl trage spre centrul cercului. Băiatul și fata se învîrtesc puțin, înlănțuiți prin basma. Apoi se opresc, fata dezleagă basmauă, o așterne pe podea, amîndoi îngenunchează pe ea și se sărută.

Fata se reîntoarce în horă, iar băiatul continuă același joc.

Băiatul o alege pe Harriet, iar Harriet, la rîndul ei, îl scoate afară pe Garry.

În timp ce se învîrtesc, înainte de a se săruta, Garry îi spune:)

GARRY: A fost o dată un băiețuș care locuia împreună cu mama lui în mansarda unui bloc înalt, din mijlocul Londrei. De fiecare dată cînd privea pe fereastră, băiețușul simțea o dorință imperioasă să zboare, să se urce pe pervaz, să-și desfacă larg brațele și să se avînte în jos spre terenul de joacă, și apoi din nou în sus, și apoi spre zarea largă. Într-o zi, a întrebat-o pe mama lui dacă omului pot să-i crească aripi, iar maică-sa, prinsă în vîrtejul treburilor și zorind să-i pregătească ceaiul, i-a răspuns: «Da».

(Harriet dezleagă basmauă, o așterne pe jos. Amîndoi îngenunchează și se sărută. Dansul continuă. Imaginea se estompează.)

În românește de ANTOANETA RALIAN

Hora sărutului

« E greu de formulat o judecată despre Arnold Wesker doar ca simplu dramaturg. Scurt timp după primul său succes, piesa *Roots* (Rădăcini), din 1959, voci din critică îl salutau drept unul din cei mai promițători și mai stimulenți dramaturgi ai noului teatru englez (alții au mers pînă la a afirma că *Chips with Everything*, Cartofi prăjiți cu de toate, 1959, ar fi cea mai bună piesă engleză scrisă după război); Wesker devenea, oricum, foarte curînd, un punct central de referință și un autor mult discutat. Mai mult decît în cazul celorlalți tovarăși de generație — inclusiv al lui John Osborne — e imposibil să iei astăzi în considerație piesele lui Arnold Wesker separîndu-le de Arnold Wesker omul; după cum e imposibil să desparți judecarea pieselor lui ca opere de artă, de judecarea opiniilor lui politice . . . sau să tragi o demarcație netă între strădaniile lui de organizator al mișcării culturale pentru muncitori — mai ales prin numitul « Centre 42 », al cărui animator a fost și este — de mesajul explicit al pieselor sale, de teatru » . . . Aceste caracterizări, aparținînd lui John Russell Taylor, încearcă să surprindă cîteva din trăsăturile definind locul, de bună seamă aparte, ocupat de Arnold Wesker în decorul englez postbelic; într-adevăr, după cum remarcă mai departe același critic: « Arnold Wesker e un superlativ exemplu de om de teatru dedicat clasei muncitoare, — astăzi »¹.

De origine foarte modestă, lucrător în felurite munci direct productive mai înainte de a deveni dramaturg, Wesker nu este, ceea ce se cheamă, un scriitor prolific. Pe lîngă trilogia muncitorească care l-a lansat (*Chicken Soup with Barley*, Supă de pui cu crupe, 1958, *Roots*, 1959 și *I'm Talking About Jerusalem*, Vă vorbesc despre Ierusalim, 1960), — principalele lui piese se numără pe degete: *The Kitchen* (Bucătăria) 1958, cu o versiune revăzută în 1962, *The Four Seasons* (Cele patru anotimpuri) 1964, *Their Very own and Golden City* (Propria lor cetate de aur) 1966 și *The Friends* (Prietenii) 1969. Ca semn al unei așa zise pauze de creație a fost interpretată de unii și ultima culegere de (relativ) inedite bucăți weskeriene, apărută recent la Londra sub titlul *Six Sundays in January* (Șase duminici de ianuarie). Ne amintim însă cum, încă de acum zece ani, Arnold Wesker anunțase că angajamentului său social, — concretizat în primul rînd în acțiunea « Centre 42 »² — avea să-i consfințească pe viitor toate puterile sale, la rigoare chiar în detrimentul scrisului;

¹ John Russell Taylor: « Anger and After », Penguin, 1966, pp. 130 și 131

² Centre 42 e numele unui for cultural menit să propage cunoașterea artistică, muzicală, teatrală, în rîndurile clasei muncitoare din Marea Britanie, prin organizarea de turnee, festivaluri și alte manifestări. Aflată la punctul 42 pe ordinea de zi a Congresului sindicatelor engleze din septembrie 1960, propunerea era ideea lui Wesker și a unui grup entuziast de literați și artiști de stînga.

acest scris despre care, într-un interview publicat mai demult în *Twentieth Century*, autorul declara c-ar dori să-l poată cândva dedica unei piese începînd cu cuvintele: « A fost odată ca niciodată . . . »

O lucrare avînd, nu la început ci în încheiere, ideea acestui « once upon a time », urmărită totodată de obsesia moralității de basm subiacentă formulei, a venit între timp: e scurtă piesă pentru televiziune *Menace* (Amenințarea), apărută de curînd în culegerea *Six Sundays in January* (Jonathan Cape, London 1971) remarcabilă, credem, în mai mult decît o singură privință.

Arnold Wesker, fost elev la *London School of Film Technique*, (așezămînt pe care l-a frecventat șase luni în ajunul debutului său din 1958) — face aici dovada unor abilități deosebite în manipularea numitelor *mass-media*, în modalitate *cool*, micul ecran stîrnind spectatorul, precum se știe, prin intermediul unei incitări vizuale striate și pointilliste (Marshall McLuhan), din punct de vedere structural caracterizată mai ales prin elipsă deasă și cezură. În codul acestei arte electronice, personajele puse în scenă de Wesker sînt o mină de înșingurați, bijbiînd prin jungla citadină a metropolei londoneze, căutînd cu înfrigurare modalitatea comunicării, o cale de a răzbate spre inimă, căldură și lumină; situația lor e destul de tipică: Garry și Harriet, o pereche nubilă, Sophie și Daphne două bătrîne uzate și dezabuzate, și Maxie, aproape un cvadrăgenar, nevrotic și subminat de sentimentul ratării, sînt cinci personaje în așteptare; locatari ai unui imobil sărăcăcios, compartimentat în cutii de rezonanță minuscule, unde se aude orice zgomot, cei cinci tînjesc confuz după o bună-vestire. Personajele își adună pentru început singurătățile în camera cuplului. Întîmplarea așteptată e, în primă instanță, de ordin aural-sonor: cînd radioul inundă încăperea cu acordurile unei simfonii de Sibelius, un personaj constată că « se întîmplă totuși ceva » . . . Puțin mai tîrziu, pe calea acelorași unde, răsună în urechile lor mesajul puterii constituite: comentariul postului de radio Londra la un discurs al primului ministru. În sfîrșit, și nu o singură dată, tunetul avioanelor cu reacție brăzdează asurzitor cerul nopții . . .

Nesatisfăcută de aceste date iritante, așteptarea e canalizată în direcția unui motiv destul de frecvent la Wesker, el însuși fost lucrător bucatar: tema hranei. « Nu pot visa într-o bucătărie ! » exclamase cîndva Peter, eroul sinucigaș al piesei *The Kitchen*. La fel, grupul celor cinci înșingurați din *Menace* nu poate afla, în savurarea cîtorva trufandale, chiar și la un restaurant select, complementul esențial de care fiecare duce lipsă. Întîmplare și petrecere, scena din restaurant, de mare plasticitate și culoare, delinează subtil, prin discutarea gusturilor gastronomice, profilul și stratificarea socială a personajelor. Încheierea agapei cade într-un climat de stinghereală afanisită . . .

A treia ordine de așteptări, cea erotică, este schițată aluziv, sub forma apropierii dintre Garry și Harriet, — fără încercarea unor notabile satisfacții, sau a vreunei comuniuni de durată între parteneri. La ieșirea din restaurant, trecînd pe lîngă Erosul din Piccadilly Circus, ochii celor cinci înșingurați poposesc și asupra vitrinelor unui *show* cu nuduri . . . Întîmplări mărunte, acumulate astfel în linie dreaptă, fără progresiune în ton, mină mocnit personajele spre partea finală, unde, subit, — după monotonia atît de iscusit sugerată în secvențele precedente, temperatura crește în direcția unei încheieri, din punctul nostru de vedere, senzaționale.

Se întîmplă că Harriet și Garry, reîntorși în garsoniera mizeră, simț parcă mai puternic încă, povara singurătății în doi. Plauzibil paleativ: tentativa lui de a fixa, din creion, portretul palid al fetei pe o coală de hîrtie. Nesatisfăcuți, cei doi evadează iarăși în stradă, unde, în puterea nopții, vor simți într-un sfîrșit un prim sentiment de descătușare, zmulgînd afișele de pe un zid publicitar. Pe locul

dezvelit, Garry pictează din trăsături de bidinea, un splendid armăsar cabrat, simbol de energie și natură slobodă. Amenințarea surdă din titlu, strecurată subteran de-a lungul zecilor de replici și cadre, izbucnește odată mai mult aproape de încheiere, când răgetul asurzitor al reactoarelor îl pune pe cei doi pe fugă.

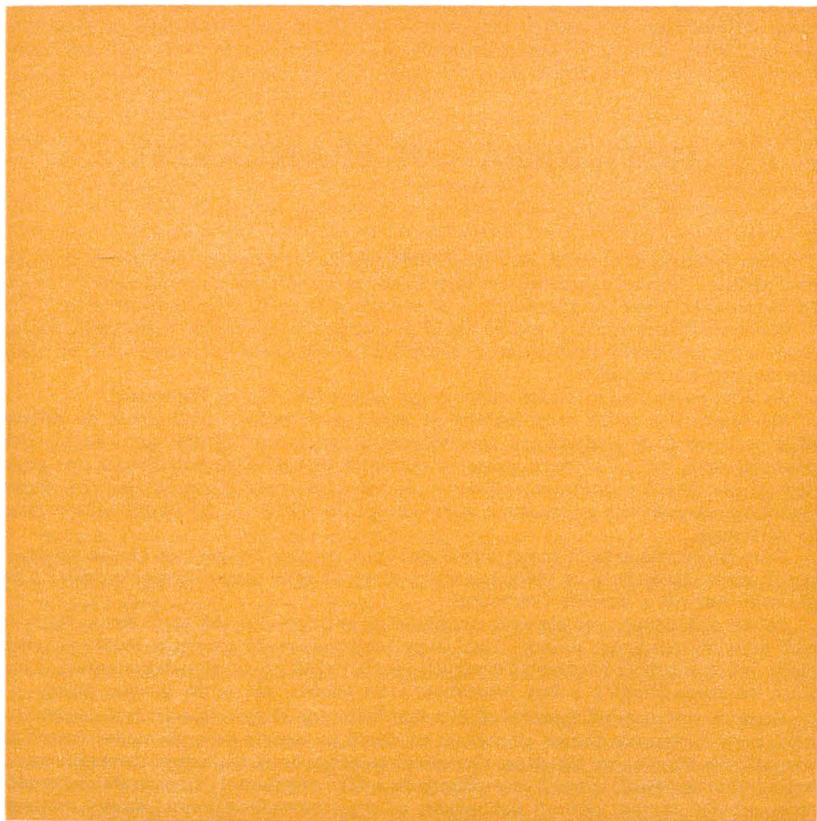
Rezonanța finalului propriu zis, în care Wesker face apel la un fond apercceptiv nouă bine cunoscut, deschide, printr-o bruscă antiteză, un orizont de sunet și culoare de cea mai mare căldură: dintr-un subsol răzbat în noapte acordurile « Periniței ». Eroii sînt atrași de ritmul și melosul vivace al cîntecului românesc. Jos se află un fel de club improvizat, unde cei doi contemplă uluiți spectacolul horei sărutului. Cucerțiți, Garry și Harriet se prind și intră în joc. « A fost odată ca niciodată » spune el fetei, înainte de a îngenunchia pentru îmbrățișare « a fost pe vremuri un băiat care ar fi vrut, cînd era mic, o pereche de aripi ca să zboare. »

Într-un articol semnificativ intitulat *Let Battle Commence !* (Să înceapă bătălia !), Arnold Wesker își mărturisea acum ani de zile crezul în următoarele cuvinte: « Cred că epoca noastră se caracterizează nu numai printr-o educație mărginită și neadecvată, dar și printr-o bancrută generală a valorilor; va trebui pe viitor să producem o artă care să umple aceste goluri în cultură, să redeștepte interesul omului față de lume, să-l determine să creadă în viață. Ceea ce ne trebuie în fapt, este o artă stabilizatoare de valori. »¹ În lumina acestor gînduri mai vechi, piesa pentru televiziune *Menace*, poate prilejui, credem, reflecții fecunde. Fără îndoială că rechizitoriul făcut societății de consum, apăsărilor tentaculare pe care — în numele belșugului și bunăstării — capitalismul le impune cetățeanului de rînd, strivit de jugul fragmentării, de lipsa comuniunii, și mai presus de toate, de propria-i eventuală însingurare într-un univers social străin și rece, dacă nu ostil și feroce, e un aspect transparent în piesa *Menace*. Amenințarea simțită senzorial și psihic de personajele piesei este simbolizată cel mai bine de tunetul reactoarelor stîrnind instinctiv angoasă; nu mai puțin, de ingerința calmă și rece a dicatului politic intern, pătrunzînd insidios pe calea undelor sub acoperișuri. În fața acestora, reacția de apărare individuală are bătaia scurtă și e lipsită de reazem: spațiul simfonic artificial, pătrunzînd și încîntînd auzul, e părelnic; înșelarea singurătății prin ceremonialul mesei, simbol străvechi de comuniune, se dovedește, în sine, găunos și ineficace: *non in solo pane vivit homo*, spusesese înțeleptul. Nici piinea, nici circul, — cu atît mai puțin refugiul într-o intimitate erotică fugară, nu pot îndepărta *Amenințarea* apăsînd despotic destinul individual al persoanei în sinul unei societăți alienînd prin exacțiuni și violență . . .

Firește, din mersul camerei de luat vederi, scurta piesă a lui Wesker punctează doar un aspect izolat al marei fărîmițări și ermetizări sufletești provocate de bancruta valorilor în societatea de consum a occidentului zilelor noastre. În lumina încheierii piesei, expectativa amenințărilor lui Wesker este deci, întîi și întîi, așteptarea unei comuniuni adevărate cu semenii, — cheazăie, pe viitor, a unei replici globale de dreptate; iar simbol stabilizator al acestei comuniuni preliminare e, în final, o horă. Valoarea sugestivă a acestui ritual nealterat de omenie, păstrat, prin toate cumpenele, în colțul românesc de Europă, transcende, după părerea noastră, valoarea unui simplu semn. Hora sărutului, venind la urmă să împlinească așteptarea personajelor lui Wesker, e simbolul unei împărtășiri cu suflul foarte vechi și pururi proaspăt al unei legături de noi din totdeauna păstrate: cea dintre fire, ins și obște, — dobîndind și apărînd, cu surisul pe buze, un drept la libertate și bucurie; sau, în termenii parabolei lui Wesker, — dreptul la aripi și lumină.

¹ *The Encore Reader*, (November 1958) p. 98

a r t e



PIERRE FRANCASTEL

MOȘTENIREA LUI FRANCASTEL

Abea începuse anul 1970, când în primele zile ale lui ianuarie unul dintre ai noștri ne-a părăsit : Pierre Francastel, cel care în tot acest răstimp de după război a depus un permanent efort de aprofundare și înnoire a istoriei și sociologiei artei.

Nu intenționez acum și aici să fac o prezentare a operei lui Francastel, nici să supun unei adevărate discuții sau unei analize critice ideile lui; acest lucru ar necesita desigur un alt cadru.

Aș dori numai, să medităm puțin la cel care a fost Pierre Francastel.

Ne exprimăm astfel recunoștința pe care i-o datorăm. Căci oricât de diferiți am fi, oricare ar fi profesia sau specialitatea noastră, unii dintre noi istorici, alții simpli ziariști, nu mi se pare excesivă afirmația că toți îi simțem datori câte ceva, chiar și cei care îi contestăm unele idei. Și nu mi se pare riscat să spun că Pierre Francastel ne-a marcat pe fiecare în parte, oricât de diferite ar fi fost genurile noastre de activitate.

Care istoric de artă în acești ultimi douăzeci de ani, n-a găsit în cărțile lui Francastel măcar un imbold, o idee, o porțiță deschisă spre propriile sale căutări? Câte drumuri noi nu a deschis Francastel !

Pe de altă parte, noi ziariștii, truditori ai cotidianului, hărțuiți de solicitările unei actualități febrile, deseori luați prin surprindere de explozia evenimentelor, găsim întotdeauna la Francastel o soluție, atunci când ne simțim dezorientați. Condiția lui metodologică a fost întotdeauna un model, cel puțin pentru mine.

Aceasta se datorează faptului că el a fost în același timp critic de artă contemporană, un polemist de temut uneori, și totodată un istoric de artă veche. Faptul nu este atât de simplu, pe cât pare. Coexistența celor două activități nu reprezintă o îmbinare pragmatică, o pură coincidență de ordin existențial. Ea este de ordin teoretic, rezultatul unei intenții deliberate, care are semnificația unei poziții metodologice, decurge din concepția sa globală asupra artei și dezvăluie ceea ce s-ar putea numi practica teoretică a lui Pierre Francastel.

Să considerăm, bunăoară, chiar prima sa mare lucrare « Pictură și societate » apărută în 1951. Câtă mîgală și cită erudiție dovedeau investigațiile sale asupra Quattrocento-ului ! Ele căutau să ne demonstreze cum s-a constituit la acea vreme un sistem figurativ pictural — reprezentarea convențională a spațiului, noțiunea de perspectivă — și care avea să domine patru secole și să treacă drept un sistem natural, perfect și absolut, pînă la sfîrșitul sec. al XIX-lea, cînd avea să fie dărîmat. Idei

care astăzi sînt de domeniul public, acum douăzeci de ani erau departe de a fi atît de clare.

Cercetările istorice asupra Quattrocento-ului nu aveau un scop în sine. Francastel nu a întreprins această anchetă savantă asupra trecutului decît pentru a încerca să elucideze *arta contemporană*. El a explorat o lume a trecutului pentru a putea interpreta mai bine evenimentele artistice noi, uimitoare, răscolitoare al căror contemporan era, pentru a putea înțelege o ruptură recentă în evoluție. Discernînd cauzele istorice și modalitățile care au dus la sistemul de reprezentare picturală al Renașterii, scopul său era să descopere cauzele și modalitățile care au contribuit cu patru secole mai tîrziu la dărîmarea acestui sistem, care l-au făcut caduc, obligîndu-l să cedeze în fața unui mod de percepție și al unui mod de reprezentare al spiritului cu totul diferite.

Secolul al XX-lea a fost pentru el punctul de plecare și în același timp ținta — obiectivul — studiilor lui asupra Quattrocento-ului. În concluzie, el a devenit un istoric de artă al Renașterii pentru a-l putea forma pe criticul de artă al sec. al XX-lea.

De unde putem deduce că pentru Francastel activitatea de critic de artă nu era de o esență diferită de cea a istoricului de artă. Misiune, fără îndoială, cu mult mai anevoioasă pentru criticul prins în complexitatea frămîntată și inevitabil mai confuză a lumii care se prefăce. (Realitatea lucrurilor este întotdeauna în avans față de conștiința oamenilor. Cu greu admitem noul și pentru a-l cunoaște, în adevăratul sens al cuvîntului, avem nevoie de timp). Dar în cazul lui Francastel este clar că munca criticului de artă contemporană nu este în principiu diferită ca natură de munca istoricului, nici obiectivul și nici metodologia nu sînt schimbate.



Valabilitatea acestei poziții a lui Francastel se întemeiază pe un postulat și anume că în spatele fenomenelor evoluției istorice, așa cum ar fi apariția unui anumit stil figurativ, dispariția și înlocuirea lui, există o permanență funcțională a artei în societate și am putea spune chiar o identitate funcțională a artei în toate societățile.

Artă în sine este o realitate transistorică. Ea este una dintre componentele oricărei formații economico-sociale. Artă intră în definiția societății. Oriunde există viață socială, găsim și artă. Este unul dintre elementele care constituie o civilizație. Și în acest sens există o artă « eternă ».

În mod concret arta nu apare decît în cadrul procesului istoric. Ea se realizează, se metamorfozează în condiții istorice date. Ea se situează în afara istoriei prin esența ei, dar este întotdeauna istorică prin existența ei. Ea nu se sustrage istoriei, ci este însăși istoria.

Trebuie să înțelegem că arta are în permanență o funcție socială, fiind un element constitutiv al oricărei societăți, tocmai de aceea este supusă evoluției sociale generale. Supusă? Vreau să spun angajată în această evoluție, antrenată în prefăcerea istorică, în același timp însă, într-o anumită măsură și în mod secundar, antrenînd ea însăși această prefacere. Determinată și determinantă, într-un cuvînt: integrată.

De aceea cunoașterea artei care se produce sub ochii noștri, în scurtul răstimp pe care îl trăim fiecare, și cunoașterea artei care se făcea ieri, pe vremea lui Brunelleschi, de exemplu, aparțin în esență unei metodologii identice.

Metodologie pe care Francastel o definește ca fundamental sociologică. El însuși se numea pe sine sociolog.

Metodologie pe care el a căutat toată viața să o elucideze și să o șlefuiască de-a lungul aplicațiilor experimentale pe care le-a întreprins de la « *Pictură și Societate* » pînă la ultimele sale cărți: « *Figura și locul* », « *Ordinul vizual al Quattrocento-ului* »

sau și mai mult atunci cînd a studiat raporturile dificile dintre « *Arta și tehnica* » secolelor XIX și XX (acest ultim volum care a apărut în 1965).

Aș dori să reamintesc foarte pe scurt noțiunile-cheie ale acestei metode, numită sociologică.

Această metodă se bazează pe două principii.

Primul principiu este un corolar, amintit cu puțin înainte, pe care l-am numit: permanența funcțională a Artei în Societate. Concret aceasta înseamnă că ansamblul operelor plastice constituie un limbaj. Orice societate își are limbajul său plastic. Deci și gîndirea sa plastică — gîndire care se exprimă prin acte, de vreme ce ea se concretizează în opere.

Limbaj plastic diferit prin natura sa de limbajul vorbit sau scris. Gîndire plastică, diferită prin natura sa de gîndirea verbală și de cea conceptuală.

Ele sînt diferite și ireductibile. Francastel afirmă că se pot întîlni imagini artistice care nu fac decît să transpună o gîndire concretizată în cuvinte, chiar dacă această transpunere artistică singularizează sau glorifică acest gen de gîndire. Dar domeniul propriu al artei, acela în care se dezvoltă în mod clar funcția socială a Artei, este domeniul gîndirii concretizate în imagini, despre care sîntem tentați să spunem: *acest lucru nu poate fi exprimat prin cuvinte!*

Domeniul propriu artei plastice Francastel îl numește cîmp figurativ, întrebuițînd desigur termenul de figurativ în sensul lui cel mai larg (un tablou considerat « abstract » este tot o reprezentare figurativă). Acest cîmp figurativ este zona modulului de exprimare specifică a artei plastice. De unde rezultă că studiul (știința) cîmpului figurativ trebuie să fie el însuși specific, să posede metoda lui proprie. Dacă limbajul și gîndirea plastică sînt ireductibile la limbajul vorbit și deci la gîndirea conceptuală, nici la cunoașterea lor nu se poate ajunge folosind metodele aplicate în studiul acestora din urmă.

Cu alte cuvinte, după Francastel, « sociologia artei », care include atît istorie cît și critica de artă, ar trebui să aspire să se constituie într-o disciplină științifică autonomă, distinctă de celelalte științe care sînt înglobate în denumirea de științe umaniste. El justifică necesitatea unei estetici științifice și susține posibilitatea existenței ei, propunînd ca prime experiențe, ca prime schițări propriile lui cercetări concrete asupra Quattrocento-ului, asupra lui Cézanne, Braque, Pignon sau asupra Artei și Tehnicii din ultimul secol.

Dar această încadrare într-o disciplină științifică aparte nu se poate obține decît cu condiția înțelegerii depline a celui de al doilea principiu fundamental și anume dacă domeniul figurativ este specific, deci distinct de cel verbal și conceptual, ceea ce nu înseamnă totuși că este independent; el nu există aparte și pentru înțelegerea lui nu poate fi izolat.

Arta plastică nu trăiește într-un turn de fildes. Într-un fel ea există pentru sine, dar nu în sine. Producția artistică este legată sau mai bine zis în conexiune cu tot ansamblul formației sociale în care apare. Arta plastică se leagă de toate etapele istoriei umane. Ea este înlănțuită într-un complex de relații multiple. Ceea ce este specific artei plastice este așa cum o numește Francastel, autonomia sa internă, și nimic mai mult. Arta plastică nu are o autonomie externă. Și de aceea ea evoluează și se transformă neîncetat, odată cu evoluția societăților în rețeaua cărora ea se situează, în același timp și în corelație cu evoluția globală a societății.

Tema care suscită cel mai viu interes este fără îndoială elucidarea acestor discontinuități și mutații — crize — (mai mult poate decît explicarea, evident necesară, a permanențelor în perioade de stabilitate relativă). Ca atunci cînd ceva se

naște sau când ceva moare. Drama unei nașteri plastice. Incertitudinile, momentele de suspensie, descătușările . . . Drama unei morți plastice. Agonia lentă sau precipitată dinaintea deznodământului . . . Aceste momente istorice l-au preocupat în mod deosebit și chiar l-au pasionat pe Francastel.

Să luăm de exemplu structurile noi ale arhitecturii secolului al XIX-lea. Ele erau influențate de inovațiile tehnice, erau o consecință logică, inevitabilă a acestora, condiționate la rândul lor de dezvoltarea economică (producția materială) și de evoluția intelectuală concomitentă. Dar aceste structuri arhitecturale, pe care să se ivească, se izbeau de idei preconcepate, de tradiții. Ele contraziceau interese financiare și ideologice pe de o parte, dar pe de altă parte corespundeau unor interese financiare și ideologice de tip nou. Din această situație a decurs încetineala și complexitatea elaborării lor.

Îmi vine în minte o pagină din « Artă și Tehnică » din care reiese clar acest tip de suprapunere, pe care aș vrea să vi-l dau ca un exemplu de metodă de cercetare.

Francastel încearcă să înțeleagă de ce, pe la mijlocul secolului al XIX-lea, fonta era în mod curent întrebuințată pentru construirea coloanelor gotice — mai bine spus pentru imitarea lor. Un fapt straniu, desigur. Proprietarii fabricilor, conform intereselor lor materiale, financiare, căutau să generalizeze întrebuințarea fontei în construcții, pentru a-și putea desfășura în serie producția lor industrială. Ei se găseau însă într-o situație ambiguă, contradictorie, împreună cu clasa socială pe care o reprezentau, căci totodată ei proslăveau goticul și stilul Renașterii din motive ideologice. Aceste stiluri istorice le socoteau ca un atribut al culturii lor, ca semne estetice distincte ale clasei lor sociale. În conștiința lor, scria Francastel, era profund înrădăcinată ideea că arta, « valoare spirituală », simbolizează o forță care nu trebuie lăsată la « îndemina maselor ». Din aceste motive, continuă Francastel, clasa conducătoare tindea « să amâne momentul în care tehnica nouă avea să se arate capabilă să scoată la iveală acțiuni și valori noi ». În concluzie, interesele ideologice fiind în dezacord cu interesele financiare, se respingea întrebuințarea logică, consecventă a materialului care se fabrica. Concilierea perfectă a acestor contradicții era compromisul care îi satisfăcea pe deplin, și anume fonta mulată în forme gotice.

Acest gen de îmbinare irațională, inconsecventă, între materialul fontă și decorul gotic apărea astfel nu ca un conflict atemporal între Artă și Tehnică, ci ca un conflict istoric, în interiorul unei clase sociale. Ceea ce nu-l împiedica pe Francastel să-și dezvolte demonstrația sa, analizând decalajul care a persistat multă vreme între realitatea producției materiale, între noile mașini, noile materiale și faptul că oamenii și-au dat sau nu seama de consecințele sociale, intelectuale, estetice ale acestor înnoiri, independente de această dată de interesele financiare sau ideologice, cel puțin nepuse în mod direct acestor interese.



Pentru arhitectură am ales cazul tipic al fontei din anul 1850, citat într-o carte apărută în 1956. În ceea ce privește urbanismul, pentru o exemplificare mai sugestivă, ne putem referi la una dintre lucrările lui Francastel, apărute cu câteva luni înaintea morții sale, intitulată: Problema urbanismului la Paris între 1600 și 1680. Cartea cuprinde o serie de comunicări făcute de Francastel la un colocviu, al cărui inițiator a și fost. Dintr-un text care se voia introductiv, s-a ajuns la o dezvoltare teoretică, care prezenta bilanțul colocviului. Distingem, ca într-un prim plan pe un ecran, filmul sau mai bine zis o secvență de film, care constituie demersul său metodologic. Îngăduiți-mi să încerc să vă fac să revedeți aceste imagini.

Primo tempo. Francastel constată: Încă de pe vremea lui Henric al IV-lea și a lui Sully, ca și în anii imediat următori, Parisul s-a transformat în scurt timp, schim-

bîndu-și aspectul și structura. Acest fenomen este aproape necunoscut, puțin studiat pînă acum, dar, păstrînd proporțiile, ne face să ne ducem cu gîndul la epoca lui Haussmann sau la epoca noastră.

Secundo tempo. Francastel se întreabă : Sub efectul căror factori și potrivit căror acțiuni s-a operat această situație ?

Unii istorici înclină spre o explicație ideologică. Încă din timpul Renașterii atîtea spirite luminate au visat la orașe ideale; planurile lor utopice umplu pagini întregi din istorii ale urbanismului. Și totuși nici o urmă a acestor viziuni nu apare în transformările Parisului de atunci. Speculațiile asupra urbanismului nu explică acest urbanism.

Să ne închipuim oare că Henric al IV-lea, Sully, Ludovic al XIII-lea, accelerînd doar ritmul, n-au făcut decît să continue lucrările concepute în timpurile anterioare, au păstrat stilul vechilor construcții și au lăsat astfel orașului semnificația secolului precedent ? Ipoteză eronată, căci analizînd schimbările produse, ele se relevă a fi nu numai cantitative dar și calitative.

O altă ipoteză ar fi să punem aceste înnoiri pe seama cîtorva presonalități clarvăzătoare și care totodată au în mîna lor puterea, adică regii și miniștrii. Este o explicație mai mult decît insuficientă, deoarece s-a putut constata că hotărîrile regale nu au fost aplicate, nici îndeplinite, sau în cel mai bun caz, cu mari modificări.

Francastel socotește că, în realitate, pentru înțelegerea acestei mutații trebuie avută în vedere, în primul rînd, evoluția socială a Parisului, în primii treizeci de ani ai secolului al 17-lea, ceea ce numește el transformările « ierarhiilor sociale ». Cu alte cuvinte, evoluția claselor sociale și dezvoltarea economică; înflorirea uluitoare a burgheziei — negustori și meșteșugari —, expansiunea extraordinară a producției și comerțului. Se știe oare că după 1660, cu toate măsurile luate de Colbert producția nu a atins niciodată nivelul înregistrat sub Ludovic al XIII-lea ?

Pe scurt, în acea vreme, Parisul se îmburgezea și se mercantiliză.

Această îmburghezire se manifestă în arhitectură prin apariția unui mare număr de construcții, « case de locuit în comun » care sînt în total contrast cu reședințele particulare. În astfel de case locuiau personajele din « Romanul burghez » al lui Furetière; cartiere noi care au făcut din Paris primul oraș modern din Europa. O clasă în accensiune, cu o arhitectură și un urbanism folositor ei, impunea caracterul specific al Parisului.

În românește de CONSTANȚA BASILIADE

PIERRE FRANCASTEL

O evocare

Am cunoscut scrierile lui Pierre Francastel într-o epocă în care la noi se vorbea puțin despre dînsul; în preajma izbucnirii și în anii celui de al doilea război mondial. Pînă spre 1939 numele său a circulat destul de rar, fapt explicabil fără îndoială prin aceea că Francastel, director al Institutului francez din Varșovia, consacrase o seamă de studii aprofundate unor teme de un caracter mai particular, cum era de pildă pictura poloneză de altar din vremea Jagellonilor. În anii precedenți, începînd din 1929 cînd își publicase prima lucrare (un studiu despre *Girardon*), se consacrase sculpturii și restaurărilor arhitecturale ale palatului Versailles, așadar tot subiecte cu un caracter de specialitate foarte circumscris. După 1940 au apărut în librăriile noastre *L'Impressionnisme*, o carte substanțială de teorie, tipărită în 1937 de editura « Les Belles Lettres » și mapa de reproducere cu un text introductiv despre Monet, Sisley, Pissarro, editată în 1943 de Albert Skira. Mai tîrziu, la foarte scurtă vreme de la apariția lor, în 1946 și respectiv 1947, puteau fi văzute *L'Histoire de l'Art*, *Instrument de la Propagande germanique*, și *Nouveau Dessin, Nouvelle Peinture*, publicate amîndouă de Librairie de Médicis. De atunci, prima carte purtînd semnătura lui Francastel avea să fie *Peinture et Société*, în 1951, operă fundamentală care deschidea istoriei și sociologiei artei o perspectivă nebănuită și care, treptat, i-a adus autorului faima mondială. În afara celorlalte cărți amintite mai sus, citisem de vreo doi ani această lucrare cînd, în februarie 1958, cu prilejul șederii mele la Paris, am urcat scările spre apartamentul lui Francastel din Rue Froidevaux.

Deja de multă vreme profesor de mare prestigiu la Institut des Hautes Etudes, bine cunoscut și foarte apreciat în cercurile istoricilor de artă din Occident, Francastel totuși nu ajunsese la acea popularitate și recunoaștere unanimă de care se bucură scrierile sale de un deceniu încoace. A fost nevoie de oarecare timp pentru ca *Peinture et Société* și *Art et Technique* care i-a urmat în 1956, să-și impună profunzimea și originalitatea. Cu atît mai surprinzătoare trebuie să-i fi apărut marelui sociolog dorința de a-l cunoaște, exprimată de cineva care trăia în România, într-un timp cînd relațiile dintre țara noastră și Franța presupuneau contacte mult mai puțin frecvente în comparație cu azi. Numai așa de explică natura dialogului care a urmat, acea intrare directă și precipitată într-un subiect — cum se va vedea — mai mult decît gingaș.

Era o după-amiază mohorită, ploioasă. Francastel m-a întâmpinat în pragul apartamentului său. Îi telefonasem în dimineața aceleiași zile și savantul acceptase cu o bunăvoință fără rezerve să ne întâlnim. Soția sa lipsea de acasă. Așadar, iată-l ieșindu-mi în cale: un om de statură mijlocie, mai degrabă mărunț, cu mișcări nițeluș obosite, cu privirea ageră și severă, cu chipul marcat de prezența unei mustăcioare al cărei negru se argintase. Avea pe atunci 57 de ani.

— Căru scop îi datorez vizita dumneavoastră?

— V-am citit majoritatea lucrărilor, le posed în bibliotecă, și am ținut să vă cunosc. Vă socot ca pe unul din dascălii mei. Scrisul dumneavoastră îmi este familiar de multă vreme.

— Ei bine, în cazul acesta aveți desigur și o părere despre acest scris. Aș fi curios s-o aflu . . .

Încă nu ieșisem din micul antreu în care fusesem întâmpinat. Nici nu apucasem măcar să-mi scot paltonul. Invitația la răspuns a lui Francastel căzuse pe neașteptate, « a brûle pourpoint », cum spune francezul, stingheritoare și intimidantă. Nu e greu de imaginat situația, contrastul în care mă aflam. Era evident că ceea ce aștepta interlocutorul meu de la mine nu era un banal și convențional elogiu, exprimat în limitele unei formule de politețe, ci o judecată critică. Numai că . . .

În frântura unei secunde de cumpănă am optat pentru sinceritatea liberă de orice convenție. Cu riscul de a apărea îndrăzneț, dacă nu chiar insolent, dar convins că numai astfel convorbirea se poate desfășura sub semnul autenticității, am replicat, lăsând propoziția să înceapă cu același exclamativ, atât de tipic franțuzesc, « eh bien ! », cu care mi se adresase și Francastel :

— Ei bine, e de la sine înțeles că vă port o profundă admirație, de aceea mă și aflu aici. Dar, firește, nu consider că tot ce ați scris are o valoare egală, există în opera dumneavoastră și simfonii și muzică ușoară, vreau să spun lucruri cu un caracter mai superficial . . .

— De pildă?

— De pildă, în comparație cu *Peinture et Société*, pe care o socotesc opera dumneavoastră cea mai substanțială, mai adâncă și mai de valoare, *Nouveau Dessin, Nouvelle Peinture*.

Rareori am văzut un chip schimbându-și atât de brusc expresia, — de la aerul afabil și totuși ușor distrat, parcă nițeluș prudent, parcă nițeluș sceptic, în cel mai bun caz stăpînit de acea firească complezență pe care ți-o dictează comportarea de om bine crescut și de gazdă, la aerul unei sincere bucurii interioare pătruns de raza încrederii, — precum chipul lui Francastel în clipa cînd mi-a auzit răspunsul. Fața i s-a luminat, trăsăturile i s-au destins, oboseala pierise :

— Abia acum sînt convins că m-ați citit cu adevărat și cu seriozitate. Nici nu știți cîtă plăcere îmi face. Așa este, *Nouveau Dessin, Nouvelle Peinture* este cartea mea cea mai slabă, mai puțin susținută. Am să vă spun de ce. Am scris-o în timpul războiului. Făceam parte din Rezistență, luptam în *maquis*. M-am aflat izolat, timp de două luni, pe o colină, silit să renunț la orice legătură cu lumea dinafară și să rămîn o vreme inactiv, în casa unde îmi aveam adăpostul. Nu aveam la îndemînă nici o carte, nici un document, nici una din fișele mele obișnuite de lucru, nu se putea pune problema vreunei bibliografii. Și totuși, simțeam nevoia imperioasă să mă exprim, să aștern pe hîrtie ideile care îmi veniseră și mă preocupau în legătură cu arta. Aveam de ales: ori consemnam acum aceste idei, cu prospețimea cu care se născuseră, cu acea pecete inedită pe care i-o da particularul situației, păstrînd meditației mele nealterată spontaneitatea și surpriza asociațiilor, dar firește conștient de fragilitatea unei speculații lipsite de temeiul ori cărui aparat critic, ori amînam ela-

borarea pentru mai târziu, după sfîrșitul războiului, sprijinit de astădată cu toată forța pe instrumentele investigației, ale controlului critic, ale memoriei transcrise în fișe, sacrificînd însă elanul atît de autentic al improvizației, scăpărarea ideii fîș-nite din imboldul momentului, în împrejurări istorice atît de neobișnuite și de scum-pe amintirii mele; aveam poate să fiu riguros și doct, dar nu aveam să mă regăsesc, același, fidel gîndului și simțirii inițiale. Am preferat prima alternativă, dînd curs nevoii mele imediate de exprimare, și am publicat mai târziu textul, nemodificat, așa cum se închegase el în toiul evenimentelor și în austeritatea izolării.

Ghiața fusese spartă. Ceea ce a urmat s-a desfășurat cu firescul și simpatia care domnesc între două vechi cunoștințe. Profesorul Francastel avea cunoscuți în România de care își aducea cu plăcere aminte. Dorea să știe ce face confratele său român de profesorat și disciplină universitară, sociologul H.H. Sthal căruia îi purta multă stimă. Nu uitase întîlnirile sale mai vechi cu profesorul G. Oprescu. Era dornic să contribuie într-un fel cît mai concret la reînnoarea legăturilor culturale dintre Franța și România. A transmis atunci prin mine Institutului nostru de istoria artei, care ținea de Academia Republicii, oferta unui dar făcut acestuia de către Institut des Hautes Études; din inițiativa lui Francastel, născută prompt în timpul convorbirii. Era vorba de cărți la alegerea noastră, destinate bibliotecii Institutului, a căror valoare atingea 100.000 franci vechi. Le-am primit cîteva luni mai târziu, cu respectul întocmai al titlurilor indicate din țară.

Înainte de a-l părăsi, Pierre Francastel s-a așezat la masa de lucru pentru a așterne în grabă cîteva cuvinte adresate lui George Oprescu, într-o scrisoare pe care m-a rugat s-o înmînez la întoarcere. Ea reflectă spiritul de colaborare cu țara noastră de care era însuflețit marele savant francez, stima pe care o purta culturii românești, dorința vie a unor schimburi de experiență și a unor contacte informative. Ea conține în același timp cîteva detalii prețioase cu privire la felul în care sociologul și istoricul de artă de la « Hautes Études » vedea concretizîndu-se această colaborare, menită să aducă la cunoștința cercurilor culturale internaționale o parte din aportul României pe tărîmul civilizației, culturii și artei, și bineînțeles, nu numai la studiul, ci și la realitatea istorică și socială însăși.

«Programul nostru este științific — scria Francastel. — Vrem să provocăm întîlniri de savanți pentru studiul problemelor istorice sau sociologice. În ce privește România ne gîndim la studiul căilor și marilor curenți de civilizație în Evul Mediu, deosebiți de aceasta dorim să facem legătura cu cercurile de sociologi, economiști, istorici ai societății agricole. Ţelul nostru final sînt publicațiile. Organizăm colocvii pregătitoare pentru conturarea problemelor și determinarea cîmpurilor de cercetare.

Am fi bucuroși să intrăm în legătură cu dumneavoastră pe acest subiect.

Acest cuvînt rapid să vă aducă în orice caz ecoul amintirii mele celei mai fidele și să vă asigure de dorința noastră de a fi, azi ca și ieri, prietenii țării dumneavoastră, preocupați s-o cunoaștem mai bine și s-o facem mai bine cunoscută în jurul nostru.»



Nu am mai avut prilejul să-l revăd pe Francastel. Au trecut anii și convorbirea din ziua aceea a căpătat tot mai multă rezonanță în cugetul meu. Principala noastră temă fusese arta contemporană abstractă, cu ale cărei manifestări veneam atunci pentru întîia oară, direct, în contact. Felul în care un sociolog, un istoric de artă de formația și vîrsta lui Francastel, adică a unui gînditor profund ancorat în valorile tradiționale ale artei, dela Renaștere pînă la Impresionism, întîmpina fenomenul abstracționismului, constituia pentru mine o lecție de cel mai înalt interes. Mi-aduc aminte că — asemenea mie — savantul francez nu se simțea atras de pictura lui Mondrian, n-o agrea. Nu știu, poate

că de atunci opiniile lui Francastel despre celebrul olandez să se fi schimbat, așa cum eu însumi am ajuns cu timpul la o altă înțelegere a creației sale. La vremea convorbirii noastre, însă, Mondrian, despre care provocasem discuția tocmai pentru că opinia interlocutorului meu mă interesa în chip deosebit, — reprezenta pentru Francastel o ilustrare mai curînd negativă a abstracționismului, îl respingea excesul de rigoare, «asceza» teoreticianului neo-plasticismului; pictura sa îi apărea prea uscată. În schimb, manifesta o admirație, poate chiar puțin exagerată, pentru Estève, căruia îi închinase de curînd o monografie cu excelențe reproduceri în culori, însoțite fiecare de un bogat comentariu analitic, după cum, în chiar acel an 1958, apărea volumul *Du Cubisme à l'Art abstrait*, unde într-un studiu amplu profesorul de la «Hautes Études» sublinia rolul prioritar jucat de Robert Delaunay în afirmarea picturii abstracte la începutul secolului. Amintesc toate acestea nu pentru a invoca aderența sau non-aderența lui Francastel la abstracționism — de altfel problema nici nu se pusese în astfel de termeni — ci pentru a sublinia atitudinea lui față de fenomen, atitudinea unui erudit, a unui om de știință, care pornea de la datul real — de la faptul că abstracționismul *apăruse* și *există* — pentru a-i descifra sensul social, ascuns îndărătul unor aparențe derutante, ce marcau o ruptură față de trecut. În fond, dialogul nostru purta asupra semnificației artei contemporane, într-unul din aspectele ei cele mai controversate și mai contrariate, în Parisul unei epoci care cunoștea avalanșa expozițiilor abstracționiste de tot felul, dar și revirimentul figurativ cu mult răsunet monden, ilustrat în acel moment de retrospectiva lui Bernard Buffet, pictor în vîrstă de numai 29 de ani, care se înfățișa publicului cu 100 de pinze, în faimoasa Galerie Charpentier. Ce trebuia să deduc din confruntarea acestor tendințe atât de exclusiviste, în care într-o parte se pune accentul pe tehnică și material, fără nici o trimitere la natură, în timp ce în cealaltă parte trona, e drept, sub forma unui expresionism sui-generis, cultul tradițional pentru figură, peisaj și obiectele obișnuite ale realității?

Francastel nu se angajă într-un răspuns imediat, atrăgîndu-mi atenția asupra complexității problemei, care, — dată fiind mult prea proaspăta mea implicație în aspectele ei — nu se preta la o simplificare ad-hoc. Totuși, într-un fel, răspunsul mi-l dădu. Se îndreptă spre rafturile bibliotecii sale, de unde extrase două volume; unul era luxosul Esteve, celălalt *Art et Technique*. Mi le oferî, nu fără a fi așternut în prealabil cîteva cuvinte prietenești pe fila de gardă a fiecăruia, cu aluzie la tema conversației noastre. Mai tîrziu, într-un capitol din *Art et Technique* aveam să citesc: «Nu poți cîntări locul ocupat de artă în societatea contemporană, opunînd-o global fie socialului, fie tehnicului. Neîncetînd să se distingă prin cîteva trăsături esențiale, ea nu se desparte vreodată complet nici de unul nici de celălalt, nici în fapt, nici chiar în esența ei. Mai mult, nu există forme fixe nici ale artei, nici ale tehnicii sau societății. Ne aflăm în fața unei probleme de variații diferențiale și calitative care nu se rezolvă decît pe planul faptelor. Altfel spus, pentru a aprecia importanța și natura faptului estetic în societatea contemporană, ești condus la examinarea a două probleme: aceea a publicului sau a succesului artei contemporane; aceea a modului apropierii de ea, adică a lizibilității ei și a modului legitim de interpretare care îi determină valoarea intrinsecă și socială.»

Ce implica această lizibilitate, Francastel demonstrase cu strălucire în *Art et Société*, cu referire mai ales la pictura Renașterii, fără să fi ocolit nici problemele artei mai noi, de la Impresionism la Cubism; dar acolo — și nici chiar în *Art et Technique*, carte nu mai puțin fundamentală, însă cu un profil diferit — el nu ajunsese încă la situarea problemei pe vastul și complicatul teren al semiologiei sale de mai tîrziu, la acea impunătoare dezvoltare a analizei dialectice prezentă în *La Réalité figurative* și *La Figure et le Lieu*, unde complexitatea fenomenelor e explorată în

toată evidența și cu toată subtilitatea, cu aplicare la pictura tot a Renașterii, deci tot la arta figurativă, iar nu la abstracționism.

De ce și întrucât răspunde metoda de investigare a uneia cu modalitățile de cercetare a celuilalt?

Aici trebuie precizat mai întâi că pentru Francastel « figurativ » — deși presupune figurarea unor obiecte din realitate — nu coincide cu « reprezentativ », în sensul în care operăm de obicei joncțiunea între cei doi termeni, « figura » neimplicând pentru dînsul o trimitere directă, imediată, la obiceiul pe care îl reprezintă, ci intervenția unor relații de structură între acesta și « sistemul de semne » menit să-l traducă. Este și motivul pentru care savantul francez respinge categoric interpretarea celui din urmă printr-o simplă reducere la simbol, socotind pe bună dreptate că acesta ar minimaliza, ba chiar ar nega calitatea de *operă*, de creație a obiectului produs de artist. Așadar — putem conchide noi — din clipa în care îi recunoaștem operei întreaga valoare de plasmuire umană și nu o reducem la aceea de simplu substitut al realității, opoziția figurativ-abstract încetează să acționeze pe planul înțelegerii imaginii, și implicit pe cel al interpretării ei sociologice, relațiile de structură fiind mediatoarele adevăratei ei descifrări și totodată elementele de reper pentru identificarea sau reconstituirea sistemului de gândire plastică și exprimare sensibilă a societății într-o perioadă dată. « Imaginea — atrage Francastel atenția — nu este conceptul, și încă și mai puțin oglinda fidelă a realului perceput. Ea comandă unul din modurile de relație majore ale societății ». Adevărul acesta — pe care nu știu să-l fi enunțat, de pe poziții materialiste, cineva înaintea lui Francastel, — scapă simțului și judecății comune, căroră ordinea combinatorie a elementelor ce se interpun în trecerea de la percepție la reprezentare, și înseși respectivele elemente, le rămîn străine. De-a lungul câtorva decenii de muncă investigatoare neîntreruptă, și de ascuțită reflecție, autorul *Figurii și locului* s-a străduit să ni le facă cunoscute, alegîndu-și ca exemplificare Renașterea, dar țintind, *mutatis mutandis*, la explicarea fenomenului artistic contemporan.

Fie și numai în virtutea necesității de a demonstra caracterul înșelător al aparențelor cînd e vorba să clarificăm funcția cognitivă a realismului Renașterii, și încă alegerea acesteia de către Francastel ca perioadă menită să illustreze aplicația metodei sale de citire a imaginii s-ar fi dovedit justificată. Nimic mai creator de confuzie sub raportul artă-reprezentare-natură, sau artă-reprezentare-societate, decît iluzionismul realismului renascentist, cu imensul său cortegiu de figurări. Dar Francastel ne spune răspicat, motivîndu-și preferința, că « singura soluție care [ii] îngăduia să scoată în evidență condițiile de lectură a imaginii consta în alegerea unei perioade în decursul căreia au apărut schimbări, adică o mutație. Devine astfel posibil — adaugă el — să sesizezi faptul figurativ în stabilitatea sa pusă în cauză și în devenirea sa creatoare ».

O astfel de perioadă este și aceea pe care o străbăteam de mai bine de șapte decenii și de altfel Francastel însuși spune — într-un interviu din 1967 — că alegîndu-și ca obiect de analiză Renașterea, l-a « interesat să transpună pe planul istoriei picturii o cercetare pe care încercase s-o facă pe planul artelor actuale »; aceasta deoarece timpurile moderne nu-i oferiseră « un material care să aibă pe planul doctrinal o semnificație egală, neexistînd nici unul în măsură să îngăduie sesizarea bazelor unui sistem ale cărui mutații să fi fost în întregime încheiate »; ceea ce nu înseamnă mai puțin că pentru istoricul de artă francez, ca și pentru noi, istoria artei contemporane e se arăta a fi, dacă nu chiar istoria *consumării* unei mutații, în orice caz aceea a unei *început* de mutație, sau a unei mutații *în curs*. Și cum această mutație privește — ca și odinioară, în vremea Renașterii — modificările survenite înăuntrul unui sistem vizual de relații și semne (în speță pictura), o dată mai mult, sub raportul cercetării sociolo-

gice, deosebirea dintre figurativ și abstract, își pierde importanța. Am căpătat astfel, mulți ani după discuția purtată cu Francastel în jurul problemei, răspunsul complet privind atitudinea și interesul intelectual pe care un istoric de artă cu autoritatea și prestigiul său era îndreptățit, mai bine spus *obligat*, să le manifeste artei abstracte.

Această atitudine era negreșit impusă de caracterul dialectic al promotorului ei, caracter despre care am mai amintit. Ajungem aici la punctul de tangență al metodei lui Francastel cu marxismul. Desigur, marele istoric și sociolog al artelor nu a fost un marxist; dar exegezele sale îl situează adesea în apropierea, vecinătatea materialismului dialectic, uneori și al celui istoric, căci pe lângă faptul că Francastel pleacă de la realitatea artei ca produs uman și social, văzut în devenirea sa concret istorică și în procesul salturilor calitative (mutații) ale acestei deveniri, el nu omite nici să facă referire la raporturile și interesele de clasă implicate în procesul transformărilor tehnice, industriale și civilizatorice care condiționează arta. În această ultimă privință *Art et Technique*, proiectată pe fundalul social al secolului XIX și prima jumătate a secolului XX, ne oferă repetate exemple, deși — așa cum spuneam — măsura profundizării dialectice a gândirii lui Francastel apare îndeosebi în lucrările sale ulterioare.

Până la Francastel — cu toate că rezultatul e numai parțial, savantul murind în plină desfășurare a cercetărilor sale — nimeni nu a dezlegat cu atita pertinentță, cu atita putere de observație și finețe de disociere încălțita rețea de legături, complexe sisteme de structură care stau la baza imaginii plastice, nimeni nu a săbilit cu atita pătrundere elementele de conexiune și interdependență ce ne permit să-i desprindem semnificațiile și să-i înțelegem vasta implicație socială. Accentul pus pe relația artă-societate și artă-realitate, fără cituși de puțina sacrificare sau neglijare a elementului estetic, dar demitizându-l în ce privește excesiv invocata sa funcție reprezentativă și greșita sa reducere la o simplă calitate-reflex, ne dau posibilitatea unei înțelegeri mult mai subtile a noțiunilor de realism și figurativism, și mult mai realiste a celei de abstracționism, ajutându-ne să descifrăm în imaginea ambelor ipostaze faptul social. Ideea fundamentală a lui Francastel, că « nu arta este explicată prin societate, ci arta este cea care explică în parte veritabilele resorturi ale societății », precum și Ideea la fel de importantă conform căreia « adevăratul scop către care trebuie să tindă istoria artei este acela de a descoperi, în masa de lucrări realizate într-o epocă dată, pe cele care conțin principii susceptibile să ofere oamenilor mijloace de a se exprima și de a se înțelege » sînt pline de consecințe care așteaptă să-și afle largă și variată aplicație, într-un spirit puternic deschizător de drum. Dar înțelesul profund al acestor idei nu se revelează în toată pertinentța și complexitatea lui, și nu ocolește riscul unei facile interpretări sociologist-vulgare, decît în măsura în care opera lui Francastel (aceea unde el își proclamă crezul teoretic și metodologic și-și dezvoltă contribuția originală, de la *Peinture et Société* la *La Figure et le Lieu*) este parcursă în întregime, cu multiplele ei referințe, explicări și deschideri de paranteze. Totodată, evoluția gândirii sale nu poate fi surprinsă în procesul ei dialectic, de veșnică confruntare a teoriei cu experiența, cu practica (fapt cu deosebire instructiv pentru conturarea profilului intelectual și a personalității lui Francastel), decît urmărindu-l momentele în timp, cu negările proprii, cu devierile și corecturile de traseu, cu unele reveniri ușor modificate în nuanța precizărilor. Trebuie să avem necontenit în vedere că, așa cum declară răspicat, el nu socotea a fi rezolvat problema pusă de dînsul, — problemă care, în principal, rămîne aceea a lecturii și interpretării imaginii plastice, considerată ca expresie umană și socială a unui sistem de structuri, — ci doar că a *format-o*, situînd-o pe terenul adevăratelor ei coordonate. Ideea că el ar fi autorul unei doctrine o respinge cu desăvîrșire.

Prezența cuceririlor structuraliste se simte pretutindeni la Francastel, însuși volumul *Realitatea figurativă* poartă ca subtitlu « *Elemente structurale de sociologia artei* », dar delimitările se dovedesc de fiecare dată necesare, căci arta nu este pentru dînsul un limbaj în înțelesul cel mai strict și mai propriu, așa cum lingvistica îl conferă acestei noțiuni. De aceea și preferă Francastel, în repetate rînduri, să recurgă la expresiile « sistem de semne », « sistem de semnificație », « sistem de comunicare » (subînțeles « prin imagini ») în locul obișnuitului cuvînt « limbaj ». În același timp, el se opune celor ce afirmă că studiul semnelor non-lingvistice ar fi o utopie, că adică nu ar exista și alte moduri de limbaj decît cel noțional, sprijinit pe rostire, pe actul verbal, singurul pe care îl iau în considerare, ca fapt real, lingviștii, inclusiv cei structuraliști.

Tocmai pentru că intervin atît de multe și subtile aspecte definitorii în gîndirea sociologului de artă francez, am socotit necesar, întru evocarea corectă a personalității și meritelor sale, să ofer cititorului, în cele ce urmează, o selecție cît mai bogată din principalele opere publicate de Francastel după 1950.

FRAGMENTE ANTOLOGICE

O nouă abordare critică a istoriei artei

Pentru mine esențial ar fi să se recunoască necesitatea de a studia operele picturale ca pe un sistem de semne și să se aplice metodele riguroase de interpretare care au asigurat succesul atîtor alte științe. A devenit insuficient să vezi într-un tablou un subiect anecdotic, trebuie să scrutezi mecanismul individual și social care l-a făcut lizibil și eficace. O operă de artă este un mijloc de expresie și de comunicare a sentimentelor sau a gândirii. Psihologia semnului se dezvoltă în toate domeniile. Antropologia culturală nu poate fi concepută ca demnă de acest nume în afara unei cunoașteri științifice a legilor expresiei plastice. Dar este de dorit ca acest studiu să ia forma unei adevărate științe. Operele de artă nu sînt niște pure simboluri, ci adevărate obiecte necesare vieții grupurilor sociale. Sîntem în drept să cercetăm prin ele mărturiile asupra reflexelor și structurilor mentale ale trecutului ca și ale prezentului.

Contrar lui Wölfflin care tinde să considere funcția vizuală independent de alte funcții intelectuale, cred că e necesar ca ea să fie studiată în raport cu activitatea totală a omului într-o epocă dată. Viitorul istoriei artei ar fi definitiv compromis dacă ea ar fi dezvoltată în sensul unei discipline închise. Străduința mea cea mare a constat în a arăta profitul extraordinar care rezultă din stabilirea unor legături de metodă sau de ipoteză cu alte discipline în progres: epistemologie, matematici, antropologie, etnografie, fără a mai vorbi de necesitatea unei informații la zi în materie de istorie literară sau de filozofie. Știu prea bine că explorarea unui domeniu atît de vast mă obligă la o foarte mare modestie în privința concluziilor. Dar e vorba mai ales de o demonstrație de metodă și de un apel la confruntarea punctelor de vedere.

Cînd s-au făcut studii cu caracter sociologic asupra artei, s-a comis în general o dublă eroare. În primul rînd s-a admis întotdeauna că se cunoașteau structurile reale ale societății. S-a pretins că se explică arta prin societate, în timp ce arta

(*) Subtitlurile aparțin redacției

este aceea care explică în parte veritabilele resorturi al societății. S-a considerat întotdeauna arta ca un ornament, un accesoriu, o suprastructură socială, în loc de a o interoga și analiza ca pe o funcție fundamentală. În al doilea rând, s-a neglijat grav, în studiul societăților recente, latura mitică a sistemelor de explicare a universului pentru care arta este unul din principalii interpreți.

O critică de artă întemeiată pe cultul personalităților este după părerea mea fragilă. Ea ne impune cercetarea unor etaloane luate în funcție de gusturile și de sentimentele noastre. Cred, dinspre partea mea, că există ceva mai obiectiv în opera de artă, ceva care poate fi obiectul unei științe. Istoria omenirii este aceea a evenimentelor, nu a intențiilor. Tot astfel istoria artelor este aceea a operelor, nu a oamenilor. Adevăratul scop care trebuie atins este acela de a descoperi, în masa de lucrări realizate într-o epocă dată, pe cele care conțin principii susceptibile să ofere oamenilor mijloace de a se exprima și de a se înțelege. Istoria limbilor nu se face spunând că Vaugelas a fost un om delicios sau Boileau un mizantrop. A identifica critica de artă fie cu studiul mișcărilor, fie cu cel al personalităților care au produs operele, înseamnă să retragi studiilor o dată mai mult orice posibilitate de a se impune printre elementele indispensabile dezvoltării acelei « antropologii culturale » care va fi, fără nici o îndoială, opera epocii noastre.

Este absurd să atribuie în bloc unui individ un loc, un rol fix în istorie. Există tablouri bune și proaste. Istoria artei este stînjinită de monografiile și de cata-loagele exhaustive. N-au fost căutate îndeajuns operele tip, cele care sînt adevăratele jaloane ale artei și totodată ale vieții intelectuale a unei epoci. Pentru că o operă e semnată Delacroix, Ingres sau Manet, ea nu este cu tot dinadinsul bună și nici chiar semnificativă.

Adevărata problemă este deci să descoperi operele care jalonează efectiv evoluția artelor plastice considerate ca unul dintre limbajele permanente ale societății, ferindu-te să vrei să atribuie fiecărui artist un rol prea strict în această chestiune. [. . .] Este de asemenea indispensabil să consideri că operele care au avut uneori cea mai mare acțiune — și care includ într-adevăr cele mai frumoase invenții — nu sînt întotdeauna cele mai perfecte, sau măcar cele mai echilibrate, adică cele mai seducătoare. Admit întrutotul că, dacă vom încerca într-o bună zi să constituim galeria capodoperelor unei epoci, nu vom ajunge la aceeași selecție ca atunci cînd ne vom strădui să descoperim, în funcție de un domeniu precis de cercetare succesiunea operelor cheie. Nu există o istorie a artei care să fie găsită o dată pentru totdeauna — tocmai asta e ceea ce tinzi să găsești cînd studiezi faimoasele mișcări.

(PICTURĂ ȘI SOCIETATE, 1951)

Totalitatea operei de artă

Artistul nu se mulțumește să materializeze prin mijlocirea temperamentului — și grație mînuirii unui fel de instrument care e tehinca sa particulară, — sentimentele, gîndurile generale ale unui mediu. El nu-și însușește valorile imanente ca să le materializeze. El este esențialmente creator. Artă este o construcție, o putere de a ordona și prefigura. Artistul nu traduce, el inventă. Sîntem în domeniul realităților imaginare.

De aici nu rezultă însă că acest domeniu e fără nici o legătură cu realitatea umană și cu celelalte forme de activitate ale omului, fie materiale, fie tot imagine și figurative, care urmează alte filiere ale gândirii sale. Speculația matematicianului este, prin excelență, la fel de imaginară, ea are totuși relații strinse cu realul actual și permanent al experienței operatorii.

Noile structuri nu anulează în nici un domeniu pe cele vechi; le înlocuiesc, furnizează alte căi de apropiere, mai rapide și mai sigure, dau naștere unor noi sisteme de integrare a senzațiilor. Geometria lui Euclide nu încetează să fie adevărată, dar de aici înainte ipotezele ei sînt incluse în alte sisteme, mai vaste. Nu predai noua fizică sau noile matematici obligînd tineretul să parcurgă ciclul istoric al ipotezelor. Tot astfel, arta ne oferă căi mai directe și mai adaptate unei experiențe psihologice noi și tot atît de pozitive, a unei lumi exterioare cu totul transformate de tehnică. Cînd se produce o inovație veritabilă în ordinea puterilor prin care omul transformă materia e necesară o inovație corespunzătoare în ordinea gândirii figurative. Această inovație se justifică prin existența, constatată în toate domeniile, a unei schimbări de moravuri, de idei, și a tuturor formelor activității umane, întemeiată pe o remanieră atît a cadrelor percepției cit și ale cunoașterii. Faptele de vizualizare plastică subliniază întotdeauna schimbarea unor concepții morale și intelectuale; împreună cu savanții, artiștii au contribuit întotdeauna la crearea anticipativă a cadrului ideal de calitate și de valori în care omul a încercat să se stabilească de-a lungul generațiilor următoare. Traversăm în prezent una din acele faze de distrugere și de creație simultane, cum puține au fost în istoria omenirii. Să știm să profităm de ea pentru a analiza — cu o curiozitate pătrunsă de simpatie — eforturile acelor artiști care își manifestă indiscutabil acordul cu formele dominante ale vieții moderne. În loc să denunțăm — sarcină facilă — sfîrșitul unei lumi, să încercăm să înțelegem cum se elaborează una nouă.

Pretinzînd că explică arta în funcție de fidelitatea ei față de reprezentarea realului, criticii și istoricii au falsificat punctele de vedere. Nu se explică un limbaj în funcție de lucrurile pe care le numește, sau de raporturile de idei pe care le exprimă. Scopul artei nu este să constituie un dublu maniabil al universului, ci să-l exploreze și informeze în același timp de o manieră nouă. Gîndirea plastică, care există alături de gîndirile științifică sau tehnică, aparține în același timp domeniului acțiunii și imaginarii. Artă nu eliberează omul de toate constrîngerile, ea nu-i oferă mijlocul să aprehendeze și să traducă în absolut niște senzații, ea constituie un mod de cunoaștere și de expresie amestecat cu acțiunea. Există, de asemenea, în ordinea imaginarii o fuziune a logicii și concretului. Prin mijlocirea imaginilor omul descoperă în același timp universul și nevoia sa de a-l organiza. Între artă și tehnică nu este deci vorba de o opoziție, nici de o identificare globală. Conflictul se ivește atunci cînd preținzi să sustragi realului ordinea imaginarii. În tehnică se întîlnesc artă și celelalte activități specifice ale omului. Domeniul artei nu este absolutul, ci posibilul. Prin artă, societățile fac lumea întrucîtva mai comodă sau mai puternică; ele izbutesc uneori s-o sustragă regulilor de fier ale materiei, sau legilor sociale și divine, pentru a o face pe moment întrucîtva mai umană.

Păstrînd intenționat termenului de figurativ înțelesul său cel mai larg respingem astfel cu vigoare orice interpretare a limbajului plastic care s-ar reduce la o considerare simplu simbolică, adică o interpretare aluzivă sau producătoare de semne mai mult sau mai puțin arbitrar, constituind un sistem de reper pur intelectual și imaginar față de o realitate exterioară omului, imuabilă în principiile și legile ei. Simbolic

înceamnă substituit, echivalență, aluzie, semn convențional, și care poate fi arbitrar în raport cu un lucru. Figurativ implică existența anumitor relații de structură sau de dispoziție între sistemul de semne care reprezintă și obiectul reprezentat. Nu putem face din artă traducerea fragmentară a unui real dat; arta nu este numai un simbol, ea este creație; totodată obiect și sistem, produs iar nu reflex; ea nu comentează, ea definește; ea nu este numai semn, ea este operă — operă a omului și nu a naturii sau a divinității.

Intenționalitatea operei de artă

Nu putem identifica arta unei epoci cu operele destinate doar să producă unor grupuri de inițiați satisfacții imaginare. Această opinie este rămasă, din nefericire încă foarte vie, a teoriilor romantice ale artei pentru artă. Totuși, nu considerăm nici că gustul unei epoci ar fi pur și simplu suma formulelor determinate de niște activități tehnice. Ar fi fără rost să ne ascundem dificultatea pe care o întâmpinăm. Pe de o parte constatăm că există serii de lucrări deplin specializate care se prezintă ca ieșite exclusiv dintr-o intenție estetică și, pe de alta, că există o valoare artistică în anumite produse extrem de utilitare ale activităților tehnice. Mai observăm apoi că nu este suficient ca opera de artă să se invoce ca atare pentru ca să și fie investită imediat cu un caracter estetic, însă că, foarte adesea între anumite produse nedestinate plăcerii și unele lucrări complet dezinteresate, există mai multă legătură decât între acestea din urmă și mulțimea acelor care se pretind de artă, dar care nu sînt decît o duplicare absolut mecanică, de forme împrumutate imensului fond comun al poncifurilor artistice. Nu putem așadar, să identificăm arta numai cu scopul. Și astfel vedem născîndu-se problema primordială a intenționalității. Voința singură nu e de ajuns ca să confere operelor o legătură organică în conformitate cu ordinea unei gândiri plastice. În schimb aceasta nu este obligatoriu exclusă din produsele activității tehnice.

Pentru majoritatea criticilor problema intenționalității obiectului plastic se confundă din nefericire cu aceea a specificității sale. Se discută pentru a ști partea de estetic aflătoare în cutare sau cutare obiect și, în cele din urmă, se identifică arta cu voința de a produce o operă afectată numai, sau în principal, de caractere estetice — aceste caractere fiind concepute cu necesitate ca un fel de dat dedus dintr-un sistem de valori constituite dinainte, în afara momentului creației.

Trebuie să opunem acestei concepții o altă metodă. Toată cartea de față este scrisă atît spre a demonstra dublul caracter speculativ și operațional al artei și a nega existența unei scări de valori absolute ale Frumosului pe care operele n-ar face decît să le reflecte, cit și spre a nega că artistul s-ar mărgini să surprindă în mediul său o anumită sumă de atitudini intelectuale pe care le exprimă prin comportamentul lui. Intenționalitatea nu este exterioară actului invizibil al creației; obiectele plastice sînt complexe, ambivalente, ele nu sînt alcătuite din părți.

Modificarea percepției și a reprezentării artistice

Părăsind punctul de vedere tradițional al unei autonomii a funcției estetice, nu ne vom mai mărgini să facem Istoria fiecărei categorii de activități care nasc opere de artă de un tip particular; vom încerca, dimpotrivă, să regăsim legătura între

activitățile informatoare ale artei într-o fază dată, și celelalte activități umane pozitive, și totodată figurative, de cunoștințe specializate[. . .] Noțiuni pozitive cum sînt cele de oboseală sau de precizie și-au schimbat sensul și forma. Plasticitatea creierului omenesc face față unor condiții inedite care exclud orice posibilitate de supraviețuire a unui tip de om identic cu cel ce a produs, de pildă, surîsul Monei Lisa. Alte funcții, cum este aceea a atenției, nu se mai exercită ca odinioară.

Prin compensație, vedem apărînd în această lume a mașinii, devorante capacități noi. Dacă muncitorul este astăzi incapabil să fabrice cu mîna miile de piese ale unei mașini mereu mai complexe, mereu mai precise, el vede dezvoltîndu-se, în schimb, facultăți adormite. El percepe, din ce în ce mai mult, de pildă, realitatea ritmului, atribuit pînă atunci domeniului muzicii și dansului și investit cu un caracter sacru. Îi devine posibil să se familiarizeze cu o idee a cauzei care ar fi fost inaccesibilă străbunilor și chiar părinților săi. Miracolul cotidian al telegrafiei fără fir — miracol pur mecanic fără pic de calitate artistică — îi dă un acces, oricît ar fi el de grosolan și de deformat în practica actuală, la înțelegerea unor mobiluri invizibile, a unor sisteme de transfer mecanic al acțiunii. Calități de rapiditate, de hotărîre, de judecată sintetică se dezvoltă într-o epocă dominată de o extraordinară creștere a vitezei în toate domeniile de acțiune. Omul anului 1950 nu devine conștient de trupul său, nu percepe lumea exterioară, în același ritm și în aceleași forme ca omul anului 1900. În consecință, trebuie să admitem că sistemele sale de reprezentare, care depind de un mecanism de legătură al imaginilor în spiritul său, sînt modificate. Schimbările acestui secol nu sînt în lumea obiectelor care ne înconjoară, ele sînt în noi, ele sînt noi înșine. Pentru ce adevărata măreție a artei contemporane n-ar fi să exprime această cucerire rapidă a noului, aceste relații necunoscute care survin în fiecare clipă între lumea exterioară și spirit?

Universalizarea obiectului artistic; emanciparea și autonomizarea imaginii

Pentru întia oară de la Preistorie încoace, există un fenomen de artă universală. Nu vom insista niciodată îndeajuns asupra acestui punct. Oricare ar fi darea în vînt pe care o manifestă anumite grupări pentru aspectele folclorice sau populare ale artei, un curent irezistibil atrage societatea contemporană în folosirea unui tip identic de obiecte, fie că sînt figurative sau utilitare. Oamenii construiesc și se îmbracă astăzi în același fel la Paris, la Varșovia, la Rio de Janeiro sau în Pakistan. Expozițiile de pictură prezintă analogii extraordinare, de la Sidney la Oslo. Chiar și în țările unde se manifestă anumite reticențe, se recurge la forme de limbaj plastic care resping anumite experiențe moderne dar prelungesc arta occidentală de pînă mai ieri, fără nici o creație a formei sau a materiei. În 1850, Victor Hugo spunea: « Lumea călătorește cu trenul și vorbește franțuzește ». În 1950, se poate spune: lumea călătorește cu avionul și desenează sau sculptează ca la Paris. Unitatea semnelor plastice tinde să se realizeze pe planetă înaintea comunității limbilor. Este deci legitim să consideri să studiile întemeiate pe analiza formelor sînt de o valoare capitală pentru cunoașterea structurilor sociale și mentale ale lumii actuale.

Nu putem, mai ales, să pierdem din vedere că arta nu este un produs al hazardului, succesul fericit obținut la capătul unor repetiții, al unor tatonări empirice. Orice creație în domeniul artei pretinde o conștiință limpede și o voință. Oricare ar fi darul natural, el nu e niciodată suficient pentru crearea unei opere. El poate, la

rigoare, să îngăduie repetiția pe planul schiței. Dar nu există operă de artă dusă la bun sfârșit care să nu fie rezultatul unui efort urmărit în vederea împlinirii unui proiect maturizat cu răbdare. Desigur, ne-am înșela grosolan voind să identificăm modul de luciditate al artistului cu cel al inginerului sau al matematicianului; e vorba de o luciditate și de un plan de lucru diferite, dar repetiția este regula absolută a oricărui efort valabil și izbutit. Orice descoperire duce la o conduită. Artă desigur nu este transfer de intenționalitate, dar este întotdeauna voluntară.

(ARTĂ ȘI TEHNICĂ, 1956)

Percepția culorii, act intelectual

Adevărata originalitate se manifestă trecînd prin constrîngerii. Scopul artistului nu este de a-și făuri în întregime instrumentul de gîndire, ci de a supune voinții sale mijloace existente. Este de neconceput ca o pictură să existe în afara spațiului, ca ea să nu materializeze niște forme, ca ea să nu recurgă la calitățile culorii, ca ea să nu semnifice nimic care să nu fie mai mult sau mai puțin comun artistului și anturajului său și care să nu facă aluzie la alte forme contemporane ale activității. Ca orice funcție a spiritului, pictura posedă anumite determinări de ordin fizic și intelectual. Ea este în același timp o tehnică a spiritului și a mîinii. Rezultă că, în timpul a lungi perioade, pictorii acceptă, mai mult sau mai puțin conștient, datele convenționale care, în fiecare din domeniile care au fost fixate, orientează și limitează invenția. Orice limbaj este convențional și nu are exista civilizație fără o anumită fixitate a convențiilor.

Percepția culorii constituie un act intelectual. Cercetările cele mai moderne ale fizicii și ale fiziologiei n-au sezizat niciodată în stare pură mecanismul percepției culorilor. Această percepție apare, întotdeauna, ca un fenomen diferențial de adaptare activă a retinei, care constituie deja un fragment al creierului. Desemnarea culorilor nu se face deci prin referire automată la lumea exterioară, ci prin referire la niște experiențe elaborate care sînt fapte de civilizație. Rolul artiștilor constă în a face apel la experiența generală a unei epoci, pentru a propune o ordine combinatorie reprezentativă, de judecăți și de situații variabile în funcție de cunoștințele intelectuale și de uzajele tehnice ale momentului. Nici un artist, nici un om nu se mișcă pe planul senzației pure. Orice conștiință implică elaborare de real, integrare într-o ordine umană.

(ESTÈVE, 1956)

Gîndirea plastică; forma și formele sau prototipul și seria;
sociologia artei complement al istoriei și sociologiei

Estetica pătrunde fiecare din gîndurile și acțiunile noastre. Există o legătură strînsă între cele mai libere și în aparență cele mai gratuite speculații ale artiștilor și dispoziția reprezentativă a universului care ne înconjoară. Niciodată, în nici o epocă, tehnica singură nu a determinat forma acțiunilor noastre; ea furnizează întotdeauna mijloacele, dar ea nu este decît o virtualitate sau un proces de aplicație; ca artă, ea oscilează între distincția fundamentală a seriei și a prototipului;

din clipa însă în care tehnicianul superior creează nu numai un obiect ci și o formă, el acționează ca artist, este creator, adică nu numai de concepte sau de obiecte ci și de scheme de gândire. Există, într-un cuvânt, o gândire plastică așa cum există o gândire matematică sau o gândire politică și această gândire a fost pînă acum prost studiată.

Teoria Formei așa cum s-a dezvoltat ea de la Wölfflin și Focillon încoace nu poate fi și a noastră. Nu putem considera Forma ca pe un lucru în sine. Formele nu trăiesc o viață autonomă; lanțul Formelor nu constituie un univers care se dezvoltă aparte; Formele nu posedă un conținut determinat și imuabil; Formele nu trimit numai la propria lor geneză. Două puncte sînt decisive. Nici o Formă nu se identifică absolut și definitiv cu un sens; Formele nu sînt sisteme constituite o dată pentru totdeauna. De altfel, Formele nu constituie obiecte, lucruri; ele trebuie deosebite de suporturile materiale pe care le folosesc. Lipsește la Wölfflin și la Focillon luarea în considerare a noțiunii de structură. Căci Forma nu este obiectul, ci tocmai structura.

Aici matematicile ne vin încă o dată în ajutor. O Formă constă în descoperirea unei Scheme de gândire imaginare pornind de la care artiștii organizează diferite materii. A fost confundată Forma cu formele. În plus, formele sînt nenumărate, dar apariția unei Forme este un eveniment în istorie. În sfîrșit, maniera în care se înălțuie formele e foarte diferită după cum considerăm seria sau matricea. Atitudinea artistului care descoperă o conduită nouă este fără legătură cu aceea care, ulterior, repetă și imită, chiar dacă dezvoltă sistemul. Orice obiect este formă dar nu există transformare decît atunci cînd apare o Formă. Artizanul care fabrică o formă are în fața ochilor, fie și numai în memorie, un model concret, un exemplu; el muncește să-l reproducă sau să-l modifice. Cel ce imaginează o Formă nu are, nici în fața ochilor, nici în memorie, vreun model; el pleacă de la un program, un principiu, el experimentează nu cu scopul de a sili materia să se conformeze cît mai bine unui tip oarecare, abstract sau concret, dat dinainte, ci cu singurul scop de a inventa o nouă ordine, în care va impune o anumită dispoziție a părților, atît elementelor materiale cît și celor imaginare. Într-un cuvînt, el nu realizează numai, el și inventă. Puțin îi pasă că anturajul său găsește cu ușurință un reper. În măsura în care crează un sistem coerent, un ansamblu, relațiile de cauzalitate care îi vor fi sugerat să traducă cutare intenție — Bach spunea « invenție » — prin cutare semn, vor apare în mod fatal, cu timpul, unui public; mai ales prin succesiunea operelor analoage pe care el însuși sau imitatorii săi le vor multiplica ulterior. Opera de artă nu propune deci societății obiecte figurative ale certitudinilor ei anterioare; ea îi oferă dimpotrivă matrice în care se revelează noi relații, noi valori. Este absurd să refuzi *a priori* studiului Formelor puse în relație cu anturajul lor capacitatea de a crea aceste valori. Și ești îndreptățit să gîndești că, dimpotrivă, studiul Formelor este de natură să ne reveleze, dacă este condus metodic, legături foarte numeroase între fenomene pînă acum prost legate unele de altele, fie în istorie, fie în prezent.

Fixîndu-ne atenția asupra raportului dintre Formă și forme, altfel spus asupra trecerii de la schemă sau model la serie, istoria artelor ne oferă un teren deosebit de interesant pentru sezizarea acelui fenomen care este fără îndoială cel mai important atît pentru istoria generală cît și pentru istoria particulară a diverselor activități umane: Inserția în colectiv a actului individual. Ori de cîte ori într-un corp social o situație de fapt se prelungește, ea antrenează inerția și pasivitatea, conform cu însăși legea vieții fizice unde orice ansamblu care primește un aport exterior tinde ineluctabil la echilibru, la Inerție, la moarte. Viața nu se menține decît prin raporturi reînnoite

de energie. Nu toate actele se află pe același plan. Vorbind despre tinerețea copilului, Valéry a observat că în ziua când acesta face primul său pas el își prelungește fără înșelăciune niște gesturi, un antrenament anterior, dar că totuși, primul pas realizat introduce în viața lui un element ireversibil care îi transformă întreg comportamentul. Dacă este primul, același act se distinge de toate celelalte care îl urmează. Nu există istorie decât în măsura în care grupurile introduc noi gesturi, noi reprezentări, noi finalități în *koine*-ul activităților umane. Dacă schimbarea este constantă mutațiile sînt rare, și, totuși, fără ele n-ar exista istorie.

Arta și matematicile sînt cei doi poli ai oricărei gândiri logice, modurile de gândire majoră ale umanității. Și una și cealaltă ajung nu la niște acte ci la niște scheme instituționale de gândire și de acțiune total ireductibile la orice altceva. Cuvîntul este martorul activităților abstracte ale spiritului, arta este cel al activităților sale informante asupra realului, adică non-expresive dar figurative. O problemă a imaginarii care nu ar genera din cînd în cînd o Formă ar fi vană; ceea ce caracterizează gândirea este o putere de selecție. Această putere se încarnază în concepte prin mijlocirea cuvîntului, în scheme logice prin mijlocirea matematicilor, în obiecte de civilizație prin mijlocirea artei. Nici unul din aceste tipuri de gândire nu este reductibil la celelalte, ele nu sînt echivalente; nici un transfer de semnificație nu este posibil de la unul la celălalt. Ele caracterizează deopotrivă dar parțial o societate. Orice societate întrunește în același timp oameni pentru care una din aceste căl este cea mai naturală și oameni care, pe de altă parte, aparțin unor vîrste mentale diferite. Cultura este un tezaur acumulat cu răbdare. Anumite forme de gândire astăzi vii urcă pînă în Antichitate. Diversele moduri de expresie nu servesc oamenilor să îmbrace idei formate în afara spiritului lor. În nici un moment al istoriei nu a existat o societate unanimă. Fiecare formă trimite la niște tipuri de gândire — verbală, logică, sau figurativă — al căror număr nu este finit, și la niște momente precise ale trecutului. Cînd apare o formă nouă, ea nu anulează validitatea celor vechi. Fiecare dintre noi este multiplu; audiența unei Forme nu poate fi legată de un singur moment al istoriei. Prin anumite trăsături sîntem încă cu toții oameni primitivi, oameni ai Evului mediu și ai Renașterii, prin altele cițiva dintre noi sînt oameni ai viitorului. Sensul și destinul unei Forme nu se fixează decît de-a lungul generațiilor. Prezentul nu are nici o realitate, nici individuală, nici istorică. În acest sens este istoria cu adevărat în durată, iar nu prin așa-zisa stabilitate a anumitor tipuri imobile. Orice creație stabilește nu o simplă relație de cauzalitate cu impulsurile exterioare, ci o ruptură într-un echilibru de elemente care nu sînt niciodată omogene. Am mai fi încă în epoca cavelor dacă, uneori, permanența obișnuințelor nu ar ceda pasul unor acte sau unor opere ale spiritului întemeiate pe una din problematicile imaginarii.

O sociologie a artei nu constă deci cu necesitate în confruntarea unei serii de opere cu anumite vederi istorice sau teoretice asupra valorilor care posedă curs într-o societate dată. Ea poate pretinde să degajeze niște relații ce ne-ar scăpa dacă am continua să excludem tot acest sector de activități umane, care, de la originile istoriei, a generat nenumărate monumente și nenumărate figuri. Ea nu este o justificare a istoriei sau a sociologiei, ea este un complement al lor; ea ne aduce elemente de cunoaștere originale, atît cu privire la aparența actuală sau veche a culturilor, cît și cu privire la un mecanism important al spiritului.

Arta nu reproduce, într-un sistem formal detașabil de înțelesurile sale, niște ființe ale rațiunii preexistînd actului care prin mijlocirea unei Forme materializează niște scheme de recunoaștere și de interpretare. A gândi sau a figura nu înseamnă

a transcrie sau a exprima. Înseamnă întotdeauna să integrezi într-un sistem, în același timp material și imaginar, niște elemente a căror juxtapunere crează noi obiecte susceptibile de recunoaștere, de asamblaj și de interpretare. Studiul simultan al elementelor și al structurilor operei întemeiază astfel cu necesitate o sociologie a artei, întrucât dialogul artistului cu opera implică participarea spectatorului și întrucât elementele obiectului figurativ nu există numai în conștiința și în memoria creatorului ci și în ale tuturor celorlora, prezenți sau îndepărtați în timp și spațiu, care devenind consumatori acestui obiect îi conferă în definitiv unica sa realitate.

(REALITATEA FIGURATIVĂ — ELEMENTE STRUCTURALE DE SOCIOLOGIA ARTEI, 1965)

Lectura imaginii

Configurația materială a unei picturi nu reflectă numai amintirea lucrurilor văzute în funcție de o ordine imuabilă a naturii, ci și niște structuri imaginare. Amenajarea unui câmp figurativ cu două dimensiuni depinde în același timp de o rețea de percepții sensibile și de niște cadre problematice ale gândirii, comune artistului și contemporanilor săi. Semnele și ansamblurile artistice constituie niște sisteme complete de semnificație pentru că ele nu constituie un caz de aplicare a unei semiologii generale, ci lasă să apară mecanisme și puterea de acțiune a unei funcțiuni autonome a spiritului.

Orice descifrare a unui tablou sau compoziții monumentale implică punerea în relație critică a întregului și a părților, a operei în sine și a publicului care a primit-o și consacrat-o. Noțiunea de globalitate este insuficientă; întregul și părțile nu trimit la un punct de reper constituit. Trebuie să introducem o dialectică diferențiată a realului și a imaginarului, atât în raport cu obiectul figurativ cât și cu autorii și spectatorii săi. Atitudine total diferită de aceea a teoreticienilor actuali, care se mulțumesc să afirme existența unui raport simplu între operă și mediu, considerat în mod curios ca un corp privilegiat, având în fiecare clipă luciditatea și facultatea să se exprime.

Descifrarea implică, cu necesitate, luarea în considerare a unui anumit număr de elemente care stabilesc relații între lucrurile văzute și lucrurile știute, fie la nivelul experienței — poți privi această compoziție fără să-ți pese de Medicis, ca aducând o soluție elegantă unor probleme de compoziție monumentală și de armonie a suprafețelor colorate¹, — fie la nivelul cunoștințelor intelectuale, istorice, și sociale. Orice operă figurativă este tot atât în memorie cât și în percepție. Sau, mai exact, în punctul de întâlnire al memoriilor individuale: aceea a artistului, cele nenumărate ale comanditarilor săi, cele ale contemporanilor săi, și cele ale tuturor viitorilor săi cititori. Nu există o manieră bună de a privi pictura; nu există o lectură tip a unei opere oarecare. Ca și creatorul lucrării, spectatorii, cei ce fac uz de ea, sînt activi, Nu este vorba de un semn destinat să ofere mereu și pretutindeni aceeași informație. O imagine este un punct de plecare.

Cea mai gravă eroare ce poate exista în materie de descifrare este să gîndești că, contrar cuvîntului, imaginea oferă o lecție susceptibilă de a fi captată dintr-o

¹ Autorul se referă la pictura lui Ghirlandajo din biserica Santa-Trinita de la Florența *Sfîntul Francisc învie în corpul din familia Spini*: familie înrudită cu Medicis și aparținînd clanului lor (R.B)

privire, în imediat și global. Dimpotrivă, când ochiul nostru întâlnește un câmp figurativ el îl explorează. Atât de repede, încît nu sîntem conștienți; dar este stabilit că în nici un caz viziunea noastră nu este fixă. La nivelul chiar al percepției, ochiul nostru confruntă. Înțelegerea de către noi a imaginii este falsificată de această idee primară, propagată de o anumită interpretare a fotografiei, conform căreia ochii noștri, asemenea unor aparate de filmat, înregistrează un spectacol constituit de o manieră stabilă, pentru un unghi de vedere și o situație date. Cunoașterea filmului ne dovedește, dimpotrivă, că semnul nu este niciodată echivalent cu lucrul și că orice spectacol implică selecție, interpretare activă a cîmpului figurativ. Imaginea nu este un dublu al realului, ci un releu. Ea nu este identică nici cu obiectul, nici cu rețeaua de semne, ea este în imaginar. Și, pentru fiecare dintre noi, viziunea activă, hrănită de experiență și de amintiri niciodată asemănătoare, este un act de confruntare între niște fapte actuale și niște fapte de memorie, deci între percepție și cunoaștere.

Trebuie, în sfîrșit, să formulăm de pe acum o ultimă noțiune susceptibilă să ajute la înțelegerea problemelor de descifraj care ne rețin: aceea de parcurs. În fața ecranului figurativ, ochiul mătură un câmp material și continuu de semne care pot furniza niște repere diferențiate; scopul observației este să descopere, în acest flux de stimuli nediferențiați elemente care își răspund, care trimit la o experiență, la niște cunoștințe mai mult sau mai puțin colective, la nivelul societăților vechi și al celei actuale. Pe scurt, ochiul nostru, altfel spus spiritul nostru, se află în fața operei de artă, ca și în fața naturii, în prezența unui ansamblu de elemente materiale de selecționat și apoi de reordonat.

Datul pe care se sprijină orice posibilitate de limbaj, adică de comprehensiune, este în același timp individual și social, la două nivele. Trebuie să descoperim în primul rînd, niște repere în propria noastră memorie, cu scopul de a lega imaginea de conștiința noastră, ceea ce implică o continuitate dinamică a gîndirii; trebuie de asemenea să descoperim repere care să stabilească o legătură între noi și alte cunoștințe de oameni, prezenți și trecuți. Primele din aceste repere se situează, cu necesitate, la nivelul conștiinței individuale; celelalte, la cel al conștiinței colective și al cunoașterilor instituționalizate. Rezultă că orice viziune a unei opere de artă se sprijină pe o percepție fizică care orientează un proces activ de reperaj și de confruntare, nu al semnelor materiale prezente pe ecranul plastic cu două dimensiuni, ci al valorilor pe care ele le sugerează. Or, această explorare a cîmpului figurativ, care servește în aceeași măsură de releu dialogului lăuntric al omului cu trecutul său ca și dialogului aceluiași om cu alți indivizi dispersați în timp și spațiu, implică descoperirea unei anumite ordine combinatorii nu de percepții — poți explora imaginea cu mult înainte de a-i descoperi un sens, — ci de conexiune. Fiind înțeles că această ordine nu este pe de-antregul liberă, că îi este posibil lectorului să regăsească relațiile voite de artist în funcție de modurile de gîndire ale vremii sale. Altfel spus, a vedea o operă figurativă, înseamnă să descoperi nu reflexul, proiecția unui eveniment, ci a unui sistem. Și această descoperire pretinde, pentru a ajunge la o luare de conștiință a semnificațiilor conforme cu intențiile autorului, recunoașterea unei anumite ordine de succesiune între sezizarea optică, apoi reflexivă, a diverselor elemente reperabile pe suport. Introduc deci noțiunea de parcurs pentru a desemna această regulă fundamentală a oricărei viziuni figurative: selectînd într-un ansamblu de semne, linii și suprafețe colorate, niște elemente de percepție care devin elemente de reperaj în memorie, spectatorul nu poate să le dea un sens decît în măsura în care determină o ordine intenționată de relații. Ochiul mătură, mai întîi, la întîmplare, cîmpul figurativ; el e agățat, curînd, de

anumite elemente care îl retrimite la niște forme sau la niște noțiuni cunoscute spiritului său; aceste elemente trebuie să se adune într-o ordine în același timp reperabilă și susceptibilă de o anumită stabilitate ca să existe lectură, comprehensiune.

O primă aprehensiune constelantă a semnelor lineare sau colorate ajunge, deci, la fixarea unei ordine de reperaj combinatorii care e stabilă pentru fiecare om și în parte concordantă numai pentru grupe de oameni diferiți. Se întrevede astfel cum opera înregistrează diverse nivele de activitate mentală și cum obiectul figurativ posedă în el însuși un caracter ambiguu. Nu s-ar putea spune, într-adevăr, nici că reflectă un ansamblu de elemente imuabil constituite, nici că poate fi interpretat liber. El e, ca să spunem așa, în același timp deschis și închis. El nu traduce, în nici un caz, un spectacol sau o idee limitată o dată pentru totdeauna, pentru că esențialul nu sînt semnele, ci schema sau, mai bine spus, schemele interpretative care ne dezvăluie simultan valori individuale — revelatoare ale faptelor de conștiință ale artistului — și valori comune sau moduri de gîndire — revelatoare ale instituțiilor contemporane. Al treilea termen pe care se sprijină descifrarea imaginii este furnizat de posibilitatea pe care ne-o oferă limbajul figurativ de a confrunta, fără a le confunda înăuntrul unei aceleiași imagini, semne aparținînd unor sisteme eterogene, reprezentative ale unor oameni și societăți nenumărate.

A descifra o imagine nu implică deci, în nici un fel, reconstituirea exactă a percepției fundamentale, nici a demersului artistului. Dacă mediul furnizează o parte din valori, și de asemenea niște scheme de legătură, opera totuși nu există decît din clipa în care, printre posibilitățile oferite, un artist a operat o selecție și, mai ales, în clipa în care a stabilit o legătură de asamblaj convențională, neconform cu ordinea naturii. Întîlnim aici noțiunile de simbolism, și de transfer care ne vor călăuzi analizele viitoare. De pe acum se poate spune că opera nu există și nu se citește decît prin selecție, adică prin limitarea voită a interpretărilor posibile.

Imagine, loc și figură

Creația nu se desfășară în virtual ci în posibil: nu există operă decît în determinat. Teoria nu prefigurează istoria, ea face posibilă interpretarea.

Modificările sensibilului sînt mai ușor percepute decît cele ale inteligibilului. Unitatea materială a operelor maschează adesea ambiguitatea sau reînnoirea sensului.

Departate de a fi oarecum dublul unui real perceput și dat, imaginea este un fel de « releu », un loc constituit din materie și avîndu-și legile proprii, și totodată un loc imaginar ale cărui elemente eterogene trimit la cunoașteri multiple, evocate adesea printr-o simplă aluzie la numai unul din elementele lor fragmentare. O compoziție pictată este o organizare, sau, mai bine spus, în înțelesul propriu al termenului, o configurație; ea servește deopotrivă ca punct de reper și sprijin, activităților interpretative ale spectatorului ca și artistului care a inventat-o. Și unele și altele se întîlnesc, așa zicînd, într-un loc abstract, ireal, imposibil, dar tot atît de convențional, pe care îl constituie tabloul, fără însă a se confunda cu el. Apărut din neant printr-o configurare imaginară a figurilor, acest loc determină niște orientări ale gîndirii, nu o recunoaștere a unor ansambluri stabilizate, accesibile și altfel prin percepția directă sau prin amintire.

Pe de altă parte, decupajele selective ale cîmpului figurativ constituie niște « figuri ». Aici, din nou, termenul trebuie luat în extensiunea lui. Într-adevăr, noțiunea

aceasta de figură nu presupune nici măcar că orice configurație pictată trimite cu necesitate la o imagine a omului, ci doar la reprezentarea iluzionistă a unui ansamblu de obiecte, reperabile « tale quale » așa cum sînt în lumea exterioară. Ea implică numai ideea că, în fiecare din părțile sale, decupajul cîmpului figurativ fixează din opera sugerată niște obiecte asimilabile cu anumite produse ale experienței sensibile.

Noțiunile abstracte de figură și de loc sînt curente în matematici. E bine să le introducem în critica de artă. Ele oferă, într-adevăr, un teren solid exegezei. Ele subliniază ambiguitatea acelor figuri ireale dar concrete, și acelor locuri pur convenționale, care materializate într-un cîmp limitat la dimensiunile unei suprafețe metodice distribuite sînt totodată sustrate acestei materializări.

Imaginile sînt confruntabile cu conceptele și cu actele; dar nu sînt superpozabile acestora; nu sînt nici substituibile lor, nici identice. Sînt complementare altor opere ale omului. Ne înștiințează despre anumite aspecte și dimensiuni ale civilizației, care ne-ar scăpa fără ele. Ele constituie unul din sistemele în același timp mental și generator de opere, unde se lasă întrevăzute urmele gîndirii în act.

Prin intermediul unei opere de artă nu descoperi niciodată un decupaj stabil al universului, nu te afli pe același plan cu Natura, ci cu Spiritul omului. Nu se reconstituie niciodată niște aspecte concrete ale universului, ci niște faze ale istoriei umane.

Figura nu este numai un dublu al unui individ sau spectacol oarecare, ea este sugestia unor raporturi virtuale și posibile între niște elemente scoase din amintire și în același timp din percepția imediată, comune toate, mai mult sau mai puțin parțial, spectatorilor și autorului selecției. Există în orice figură o finalitate. Prin figură arta asociază elemente ce n-au putut fi în nici un caz accesibile simțurilor în ordinea în care sînt prezentate, și care întrețin între ele raporturi în care timpul și spațiul sînt violate. Figura constituie, într-un fel, prin raportare nu la obiecte ci la elemente disociate de recunoaștere, pe care ochiul nostru le folosește spre a explora memoria, un fir conducător al imaginarului. Din acest punct de vedere o putem considera oarecum ca alcătuiind o a doua articulație a sistemului figurativ. Totuși, nu putem apropia prea mult comparația cu dubla articulație a limbajului, din cauza caracterului eterogen și mai ales multiplu al procedeelelor folosite în elaborarea semnului. În timp ce cuvîntul folosește numai suportul sunetelor, pictura mînuiește într-o prezentare simultană, semne, culori, suprafețe, lumină, cu rupturi și contaminări care repugnă limbajului. Astfel, ordinea figurativă posedă un specific. Acest specific se manifestă în faptul că toate figurile ce se referă în același timp la actual, la cunoscut, la ireal și la posibil sugerează spectatorului existența unui loc, care nu evocă necesarmente o configurație realizată, și nici măcar realizabilă, ci doar o simplă relație între niște semne fragmentare, fapt prin care într-o imagine sînt întotdeauna prezente mai multe locuri și mai multe timpuri.

(FIGURA ȘI LOCUL, 1967)

Studiul operei de artă și structuralismul

Încercînd să interpretez într-un mod mai sistematic operele de artă ale trecutului, am desigur sentimentul că urmez un drum de care sînt puternic legați mulți dintre contemporanii mei. Este o metodă apropiată de aceea a structuralismului, metoda care ajunge să pună în evidență rolul relațiilor între elemente și montaje.

Dar dacă munca mea posedă un dram de originalitate, mi se pare că acesta există în măsura în care sugerez necesitatea de a se considera operele de artă, și pictura în particular, ca pe niște mărturii strict originale. Nu mă opun în modul cel mai absolut decât celor care judecă problema rezolvată. Admit fără ezitare că orice obiect cultural, mai ales orice obiect figurativ este impregnat de limbajul uman. Dar și reciprocă este adevărată. Orice obiect cultural este și imagine. Iar imaginea este înzestrată cu calități pozitive care nu acoperă niciodată exact datele definite de limbă. Am menționat deja adesea că dacă mulți admit cu destulă ușurință a nu înțelege muzica, în schimb oricine se crede capabil să perceapă corect o imagine. Pățanii recente dovedesc pînă la absurd naivitatea acestei atitudini. Experiența noastră despre univers se concretizează tot atît în imagini cit și în acțiune. Și celor care afirmă cu oarecare fatuitate că studiul semnelor non-lingvistice este o utopie, nu le-aș răspunde decât că nu au uneori nici o calitate să angajeze în bloc pe lingviști și că e greu de crezut că o « semeiologie » demnă de acest nume se va stabili de pildă pe o interpretare a jurnalelor de modă. Dezacordul în care mă aflu aici vine din faptul că în cugetul meu, operele nu sînt un mod de prezentare care supraabundă de idei sau de cunoștințe ce se pot căpăta pe alte căi. Cred în specificitatea cunoașterii, nu spun estetică, ci artistică, căci opera de artă este o facere înainte de orice altceva, și aparține domeniului acțiunii. Acesta nu e un domeniu gratuit: arta posedă legile ei. Ea ne dezvăluie sisteme de cauzalitate care au jucat în trecut și joacă în prezent un rol de absolut prim plan. Cine poate nega, ca să luăm un exemplu evident, că arta piramidelor a fost unul din mijloacele de organizare ale societății egiptene și că printr-o aprofundare a acestei arte ne este cu puțință să reconstituim cel mai bine principiile de viață ale unei lumi abolite? Se acceptă fără dificultate legitimitatea științei arheologice cînd e vorba de civilizații dispărute. Grație lui Lévi-Strauss, începe să fie acceptată valoarea unei funcții de prim ordin a miturilor și a tuturor mărturiilor civilizațiilor primitive. Dar totul rămîne de făcut cînd este vorba de evaluat rolul gîndirii artistice în civilizațiile mai apropiate de aceea a noastră și în propria noastră civilizație. Imi pare totuși cert că o reflecție asupra culturii artistice este una din problemele cele mai urgente ale oricărei adaptări a pedagogiei noastre la condițiile lumii actuale. Imaginea nu este conceptul; ea comandă unul din modurile de relație majoră ale societăților.

Este cert că lingvistica folosește noțiuni raționale care nu sînt legate numai de existența scrisului, și că ea reprezintă depozitul cel mai complet de care dispunem în domeniul noțiunilor abstracte și al conceptelor. Dar mi se pare tot atît de cert că în epoca noastră relațiile care se manifestă între modurile de aprehensiune intelectuală a universului și limbaj sînt pe calea unei schimbări profunde. Mi se pare, mai ales, că partea de opere de artă tinde să crească, dacă ne punem de acord să înțelegem prin operă de artă un lucru, un obiect produs printr-un efort de activitate foarte largă a minii și a spiritului și care conservă mărturia modurilor de reprezentare și modurilor de acțiune ale unei epoci, în forme totodată foarte concrete și foarte transpuse. De unde rezultă necesitatea să se aplice cunoașterii artelor prezente și trecute metode de interpretare sistematică, substituindu-se descrierii o analiză în profunzime în stare să reconstituie stări de spirit, capacități de informare a lumii exterioare, distincte de ceea ce răzbește de-a lungul mărturiilor limbii sau ale cunoașterii pur speculative.

(CONVORBIRE CU RAYMOND BELLOUR,
LES LETTRES FRANÇAISES, NR. 1181, 4—10 MAI 1967)

Selecția textelor și traducerea de RADU BOGDAN



Autoportret (colecția Dr. Mircea Iliescu)

THEODOR PALLADY

evocat

de

Doctorul Mircea Iliescu

.

Inițiativa evocării lui Theodor Pallady în cadrul revistei «Secolul 20» prezintă o deosebită semnificație; Pallady este un artist al secolului XX.

Theodor Pallady se află prezent în mine; de la el mi-a rămas amintirea unor bogate momente cotidiene, atât de nuanțate. Îmi este dificil să-l aleg, să-l descifrez în noianul de date. Îmi mai este teamă și de faptul că sentimentul pe care-l am pentru acest artist ar putea avea un efect similar cu al luminii puternice care îneacă un motiv.

Pe Theodor Pallady l-am cunoscut de mult, din tinerețea mea. Mi s-a arătat seniorial. Înalt, subțire, cu un cap bine așezat, avea figura ușor prelungă, purta barbă scurtă, fruntea îi era înaltă cu părul dat pe spate. Ochii lucitori schimbau reflexe.

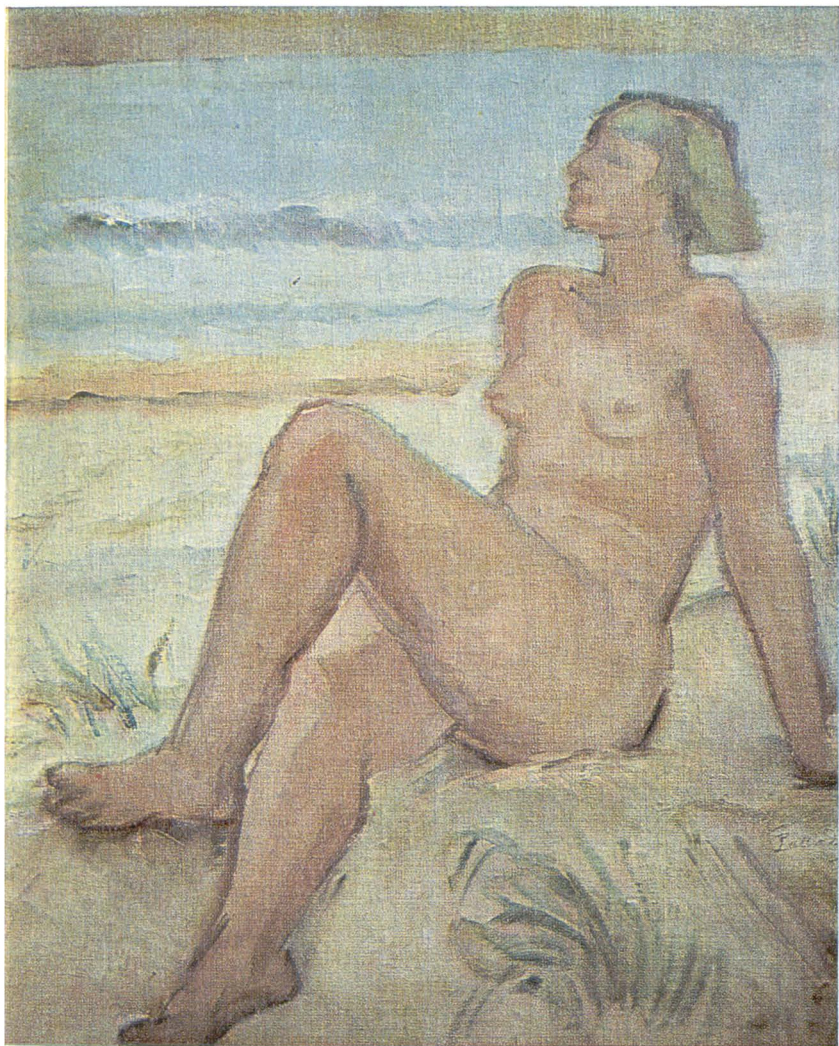


Natură statică cu carte roșie și flori
(colecția Dr. Mircea Iliescu)

Fără surîs, figura sa nu respingea, luminată de o superioară umanitate. Avea o privire olimpică.

Tipul său vestimentar, nearticulat cu moda, vremii părea cel puțin ciudat. Purta o haină lungă și largă, nemodelată pe trup, din stofă închisă, uneori pantaloni pepit și ghetre albe. O pălărie cu boruri mari și fundul rotund. La gulerul de o înălțime și întorsătură caracteristică, puneă papion galben sau închis. În buzunarul vestei ținea ceasul, neobișnuit de mare. Mersul meditativ și-l însoțea cu bastonul, cel cu cap de câine sau cel cu piatră albastră. În sezonul ploios își lua, precaut, umbrela; deschisă, ea proteja întreg trotuarul.

Pallady a crescut în grija atentă a mamei sale Maria Cantacuzino și a tatălui său Iancu Pallady, oameni cultivați, de tradiție aleasă. Theodor, Toto, era « l'enfant terrible » al familiei. Se întâmpla ca din cauza intransigenței din afirmațiile sale să se nască uneori discuții vii. Atunci, conu' Iancu Pallady stingea aprinderea celor din casă printr-un: « Toto a dit ». Mai târziu, când Pallady, aflat la Școala Politehnică din Dresda, ia hotărârea să abandoneze studiile ingineresti pentru arta picturii, el întâmpină pentru prima dată dezacordul tatălui său; dezacord vremelnic. Pallady mi-a înmînat o fotografie din acea vreme (contrariat, intenționa să se înroleze în Legiunea Străină); îl arată cu pelerină și barbă bogată, înfioată. Theodor Pallady nu mi-a mărturisit niciodată că de mic `ar fi avut înclinații pentru pictură. Însă, în mai multe rînduri, a evocat emoționant figura profesorului său de desen de la Liceul Sfîntul Gheorghe din



Infinitul (colecția Dr. Mircea Iliescu)
Întrebat de ce a pictat atît de puține
marine, Pallady a răspuns, « pentru că
nu sînt un animal marin ».

București, F. Walch, cel care l-a antrenat către această artă.

Au urmat anii de studii și de lucru la Paris. Îi era necesară atmosfera orașului care este centrul mondial al picturii. Se stabilise într-o locuință la etajul al doilea al unei clădiri din Place Dauphine . . . Însă Pallady a rămas legat de publicul românesc pentru care aducea picturile realizate în Franța, organizând expoziții la București cam din doi în doi ani. Popasurile în țară nu însemnau simple vizite, ci rodnice perioade de lucru. Iubea natura de aici; considera lașul cu împrejurimile sale, precum și multe alte locuri, la înălțimea estetică a peisajului de la Florența, Toledo sau Dresda. Din acea perioadă datează lucrări remarcabile realizate la via sa în dealul Bucium, pe valea Bahluiului, în lunca Siretului . . . La București, locuia într-o cameră la etajul al II-lea al hotelului Paris din strada Academiei, vis-à-vis de Biserica Enei. Era locul său de reflecție și de muncă, unde nu aveau acces decât cei câțiva, foarte puțini, prieteni intimi.

În tot cursul vieții, Theodor Pallady a păstrat o luciditate perfectă și o judecată fermă. Cultura, puterea caracterului, dar mai ales noul din arta sa, îl făceau să nu fie la îndemâna oricui. Privindu-l parțial, mulți îl considerau straniu, ciudat, în orice caz un om incomod. În fața artei lui, cei mai mulți se păstrau tăcuți, sau făceau aprecieri ironice luînd-o drept o excentricitate de import. Căci pentru epoca sa Theodor Pallady era un înnoitor: el impunea un alt grad de instruire, sinceritate, decență, o altă treaptă în cultura gustului. Ura vulgaritatea, impertinența,



Femeia, în verde, dintre ferestre. (colecția Dr. Mircea Iliescu)

Tablou preferat de Pallady pentru problema dificilă pe care și-a pus-o prin expunerea modelului între două surse de lumină,

abilitatea și fanfaronada. Această intrasigență morală a iscat discuții și incidente uneori destul de acute. Pallady a fost mereu același, nefalsificat. Afirmațiile lui erau perfect motivate și adesea foarte caustice. În structura firii lui, această intransigență, poate chiar duritate, se echilibra cu simțul echității, cu sentimente duioase. Așa se face că prietenii sale, în ciuda conflictelor intempestive, au fost trainice.

O dată, intrând în magazinul de obiecte de artă al lui I. Levi, îl găsește acolo pe Lucian Grigorescu vociferând gălăgios; Pallady își privește sfredelitor confratele apoi se adresează celorlalți spunând că abia așa se explică de ce pictura lui Lucian Grigorescu nu are logică, este fără spirit, incoherentă. Lucian Grigorescu se năpustește la Pallady cu furie levantină. Incidentul dintre acești doi vechi prieteni s-a rezolvat la insistența lui Oty Grigorescu, care mă rugă să o duc la Pallady. Nu puteam refuza deși riscam să fim dați afară. Pallady ne primi călduros: ce spusese în prăvălia lui Levi, « fusese o prostie ».

În calea Victoriei, în colțul opus magazinului « Radu ețenește traiul », o țigancă tânără, subțire și iute, vindea flori dintr-un coș mare. Treceam pe acolo cu Toto: țigancă sare la Pallady și nu-l slăbește, să-i cumpere măcar o floare. Pallady o alungă apoi, enervat de insistențe, ridică bastonul. De departe, țigancă îi strigă « frumos boierule, eu vă dau flori și dumneavoastră vreți să mă bateți ! »

După două zile ne oprim la coșul florăresei. Pallady cumpără două buchete, pe unul îl oferă soției mele. De atunci s-a făcut



Peisaj cu muntele Sainte-Victoire
(colecția Dr. Mircea Iliescu)

obiceiul ca Pallady să cumpere zilnic un buchet de flori, iar țiganca Vasilica să-i dea pe deasupra « o floare aleasă ». Acel om rece și brusc ascundea o inimă de aur.

Reîntors în țară prin 1938, Pallady a fost fixat de evenimente în București pînă la sfîrșitul vieții. În această viață bucureșteană am fost foarte des împreună. Era curtenitor, amabil, discret; nu era ursuz, nu era mizantrop, dar vedea numai pe cine voia să vadă. Umbla mult singur. În reuniunile de societate apărea cînd credea și rămînea timp limitat. Se simțea foarte legat de prieteni și de aceea tot ce le spunea era deschis, fără rezerve, fără precauție; uneori îi tachina. Mergea des în casa lui Steriadi. Steriadi îi aprecia pictura ca cea mai proeminentă în plastica românească și, mai mult, ca o valoare europeană. În schimb, Pallady îi reproșa prietenului său că-și pierde vremea cu crochiuri caricaturale sustrăgîndu-se, în parte, picturii. Apoi glasul lui Toto alimenta glumele protestul Norei Steriadi împotriva lui Jean, a mîrșăviilor lui galante. Pallady o frecventa pe Martha Bibescu, persoană cultivată, deșteaptă, cu o mare înclinație pentru frumos; ea reconstituisese cu fidelitate palatul brîncovenesc de la Mogoșoaia, redîndu-i valoarea arhitecturală. Începuse să organizeze interioarele, aducea obiecte de artă alese cu gust și pricepere. La intrarea în incinta palatului Bibescu, în zilele de recepție, se instala o gardă costumată medievală; aveau și trompete. Theodor Pallady și-a arătat nedumerirea față de acest semn al grandomaniei și a cerut Marthei Bibescu să îndepărteze acea mascaradă de la porți. De atunci, ori de cîte ori apărea Pallady, garda o lua la fugă și se ascundea pe unde putea.



Nud (colecția Dr. Mircea Iliescu); Modelul este Ivona Cusin de care pictorul era foarte atașat; Ivona Cusin a murit în 1939.

Două persoane pe care le vedea totdeauna cu simpatie erau: magistratul Lăzărică Munteanu și scriitorul Victor Eftimiu. Amândoi locuiau în același bloc, în aleea Doctor Marcovici, în fund, cu fața spre Cișmigiu. Pentru Lăzărică Munteanu, Pallady avea o mare feblețe. Îl frecventa, apărea în societate cu el și, uneori, în magazinele de artă. Însă rigoarea ce emana tot timpul din comportarea lui Pallady îl ținea pe Lazăr Munteanu încordat, îl intimida. Pallady aprecia gustul rafinat al colecționarului și, ori de câte ori avea ocazia, își arăta prețuirea și simpatia oferindu-i desene sau obiecte de artă. Valoarea colecției lui Lazăr Munteanu se datora în special picturii lui Luchian, numai lucrări de primă importanță. În timpul războiului, Lazăr Munteanu a neglijat evacuarea colecției: tablourile lui Luchian au fost mistuite în flăcările bombardamentului. Atunci, pentru prima dată, l-am văzut pe Pallady copleșit de mîhnire, dezolat. Valoroasa colecție de pictură modernă românească a lui Victor Eftimiu a avut aceeași soartă, a pierit în foc. Este de admirat puterea pasiunii cu care acest om, deși suferise o asemenea pierdere, a reușit mai apoi să-și refacă ambianța artistică colecționînd alte tablouri foarte interesante. În timpul bolii sale, Pallady primea vizitele prietenilor intimi. Victor Eftimiu se înfățișa totdeauna cu o sticlă de vin pe care Pallady ni-l servea în unica sa ceașcă și în unicul pahar, amîndouă de o îndoielnică curățenie. Însă vinul acela admirabil mistuia cu esențele lui volatile orice impuritate.

Lui Pallady îi plăcea muzica. Se ducea la șosea în casa Marucăi Cantacuzino, unde prietenul său George Enescu făcea seri



Nud pe fotoliu (colecția Dr. Mircea Iliescu)

Peisaj din împrejurimile Bucureștiului (colecția Dr. Mircea Iliescu) — desen acvarelat. ►

muzicale. L-am însoțit deseori. Când se interpreta Händel sau Bach, Pallady își lua pălăria și bastonul și pleca brusc. La Cella Delavrancea, Pallady se simțea mai în largul lui, căci acolo se cînta cu precădere Mozart, sonate pentru pian, Chopin. Cella Delavrancea executa, cu mare măiestrie și pasionat, mai ales sonatele lui Beethoven. Pallady frecventa asiduu și reuniunile muzicale organizate la mine acasă cu concursul prețios al pianistei Nadia Kebab și al prietenului meu, flautistul Vasile Jianu.

Din cînd în cînd însoțeam pe Pallady la chelnerul Apostol, a cărui căsuță din fundătura Profesor Clinciu, în 13 septembrie, era un loc al frumosului. În ambianța colecției de tablouri și obiecte de artă, Apostol ne oferea din ampla sa discotecă, la pik-up, capodopere muzicale în diferite interpretări. Tîrziu, abia ne înduram să pornim spre casele noastre. În plină noapte, mergeam pe jos pînă în calea Dorobanți, unde Pallady își avea atunci locuința.

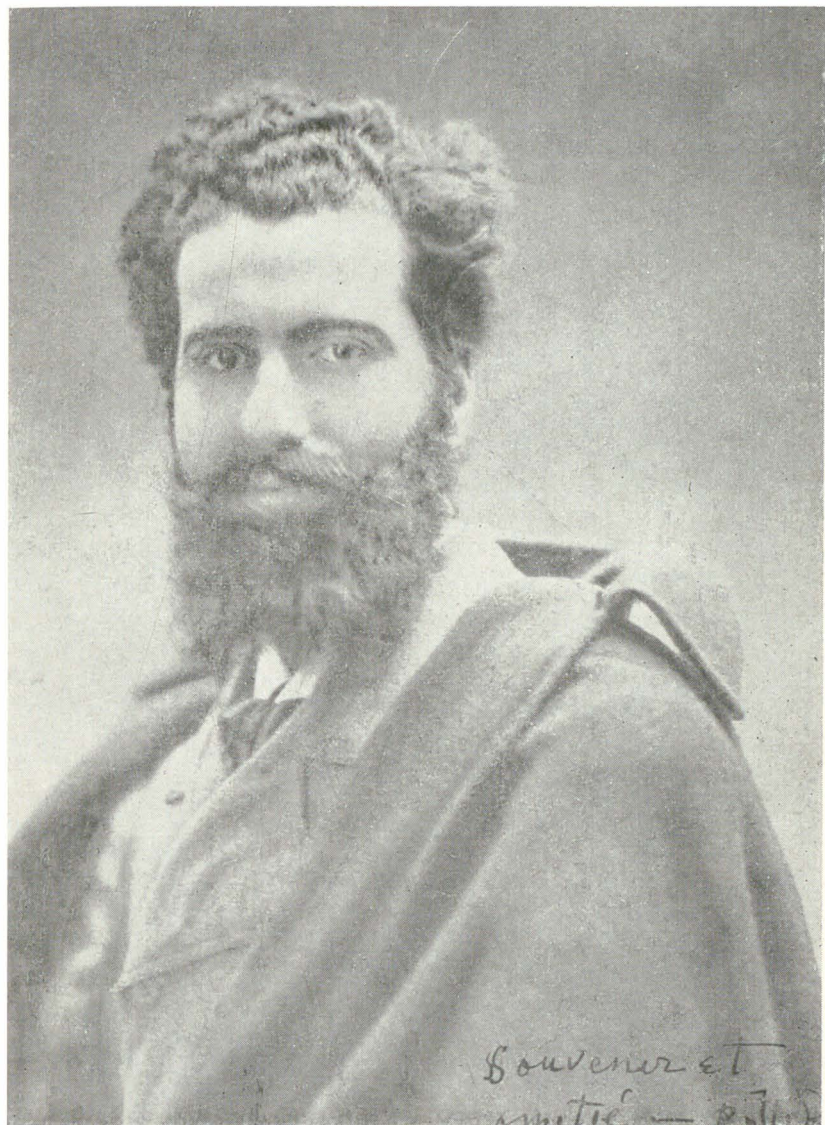
Lumea lui Pallady era aleasă, o lume în care, cu antren și siguranță, se discutau întîmplările zilei, literatura, muzica și pictura. Discuțiile deveneau mai aprinse în timpul mesei, stimulate și de rafinatele plăceri gastronomice. De obicei acest simposion la maniera antică îl speria pe Pallady, dar și el îi speria pe ceilalți prin sobrietatea meniului său, mereu același, oriunde s-ar fi aflat. Mîncă impresionant de puțin și feluri puține, fără carne. Deseori lua masa la mine; soția mea îi cunoștea preferințele și acum mă ajută să le comunic: mămăligă, paste făinoase, budincă de tăiței, de macaroane, de orez, bame à la grecque, mîncare de țelină (preferință), tarte cu fructe, vin alb. Nu bea apă. Aceasta era toată gama sa alimentară. Pînă la o anumită dată Pallady a frecventat restaurantele vestite, Capșa,



lordache, restaurantul din Gabroveni, Modern, Continental. Singur, se instala în punctul cel mai nevralgic al localului, își scotea carnetul de desen și începea să schițeze tipurile caracteristice de la celelalte mese. Deși valoarea consumației era neînsemnată, Pallady era primit pretutindeni cu adânc respect și cu multă simpatie, ca un oaspete de onoare.

Consecvent gândirii sale, Pallady și-a găsit modul de viață potrivit acestei gândiri. Tot ce făcea se impunea prin simplitate, epurat în vederea esențialului. Așa erau gesturile sale cotidiene, așa activitatea sa artistică. Pentru Theodor Pallady viața materială se limita la stricta utilitate biologică. În spirit proclama el adevărata viață, adică acolo unde se produc iluminări și transformări surprinzătoare. Pallady afirma că artistului îi stă în putință să aleagă și să extragă din tot ce vede factorii ascunși, o spiritualitate deosebită care înnobilează și dă omului adevărata bucurie. Nu accepta pictura lui Gheorghe Petrașcu, o pictură, spunea el, emanată din materie, din strălucirea materiei. Toate acestea ni le-a spus într-o noapte, la lumina lămpii de gaz, în cârciuma lui Filip din strada Bastiliei (Cometa), o cârciumă puturoasă cu funduri de butoaie drept mese, cu scaune din lăzi, un loc plin de farmec ce ne chema din când în când să închinăm pahare cu vin.

Înaintînd în vîrstă, Pallady se îndepărtează treptat de «momentul mallarméean» al tinereții sale; din vreme, printr-o depresiune continuă și crescîndă se anunță sfîrșitul. Cu haina largă, maron, din stofă de mînăstire, cu ciubote grele și cu pălăria spartă, își plimba tristețea prin ungherele Bucureștiului. Mergea.....







Si ovindeci ca stia cu
valul. Smeru





Pallady fotografiat pe vremea cînd intenționa să intre în Legiunea Străină; fotografie dăruită Doctorului Mircea Iliescu,

Împreună cu Teodorescu-Sion și Camil Ressu.

Cu Lucian Grigorescu la Cannes.

Sfeșnic și călimară, obiecte ce au aparținut lui Pallady.

Pallady cu Doctorul Mircea Iliescu; fotografie din ultima perioadă a vieții pictorului.

THEODOR PALLADY

Pe timpul zilei de vară cînd umbrele înaltelor ziduri ale caselor din jur se așează ca o adiere mîngîietoare, curtea Muzeului Aman, cu cele două bănci pe care, cîndva, blîndul și bunul Alexandru Moscu le așezase în semn de ospitalitate, oferea un climat mediator în căutarea de liniște, reculegere și, adesea, de comuniune între cei de o breaslă.

Bătrînul cu înfățișarea aristocratică, de o distincție severă, impunătoare, a cărui prezență, la ore ordonate, transfigura în întregime acest spațiu, imprimase și o ordine poetică curgerii timpului. Această emanație, a armoniei, putînd fi înțeleasă ca o proiecție a poeziei timpului interior în ordinea cronologică a firii. . .

În clipa în care apăsase pe mînerul impunătoarei porți de fier de la stradă, tînărul a cărui țintă era pînă atunci hotărîtă — vizitarea unei prieten, asistent la Muzeul Aman — se simți dintr-odată ca paralizat și fără voință. La capătul celălalt de curte se afla « temutul » pictor Pallady. Și marea putere a timidității îi conducea pașii în singura direcție, spre punctul magnetizator al voinței sale. Salutul pregătit cu multă emoție sfîrși printr-o stîngăcie jenantă. Pe

coperta uneia din cărțile pe care tânărul le purta sub braț, maestrul a putut descifra, de la oarecare distanță, numele lui Rembrandt. Și îl rugă pe tânăr să-i arate acea carte. Aflând că în ea sînt reproduse desene, spuse deîndată: « Rembrandt este un mare pictor; el nu-i un mare desenator ». Tânărul se intimidă neavînd ce să răspundă. El știa că marele artist olandez este un geniu. Mai știa că de la aceste dimensiuni, vecine cu absolutul, nu se mai poate vorbi de părți ale unui întreg, ci doar despre un întreg indisolubil. Maestrul, ridicîndu-se, a scos dintr-un buzunar al hainei o reproducere după un desen de Dürer: « Iată desenul ! » Și îl întinse tânărului care, văzîndu-l, se înfricoșă și tăcu. Cu un gest spontan, acesta scoase la rîndul său, tot din buzunar, o reproducere după un desen de Holbein. Maestrul, după ce le apropiă, spuse: « Mă rog, iată, Holbein îi mai naturalist, în timp ce Dürer are mai multă forță, el-construiește cu mult mai multă rigoare. Și lovi cu degetul, de cîteva ori, în desenul lui Dürer în semn de admirație. Apoi se îndreaptă din nou spre bancă, făcînd semn tânărului să ia loc și el. Acesta, vrînd să așeze cărțile ce le ținuse pînă atunci în mîna, alunecînd cele de deasupra, făcu să apară titlul uneia pe care maestrul o și zărise și, cerînd învoirea, o deschise de la începutul planșelor. Era un album din colecția Braun, în culori, dedicat lui Braque. « Mă rog, de ce este nevoie să se exagereze așa ? » Și maestrul își arăta nedumerirea în fața unei naturi moarte cu un vas a cărui toartă, enormă, avea forma unui arabesc, într-o armonie de brunuri reci, ocruri și griuri violacee, foarte pale. Fiind întrebat, tânărul spuse că artiștii, interpretînd natura, simt îndemnul de a exagera. Unii fac acest lucru mai pronunțat, cum o dovedește pictura lui Braque. « Dumitale îți place așa ceva ? », « Da ! », răspunse tânărul. « Mă rog, dacă dumneata spui că înțelegi ? », făcu ironic maestrul.

Și înmîinînd cartea, scoase din buzunar o reproducere după un tablou de Matisse, în care acesta urmărise, pînă la limite ale deznădejdiei, o transpunere la un grad cît mai mare al abstractizării.

« Poftim ! S-a luat după Picasso ». Din nou, scoase o fotografie după o sculptură egiptiană, însoțind-o de cuvinte ce erau un elogiu adus marei sinteze

și spiritualității forme. Era imaginea unuia dintre celebrii scribi. Pe nesimțite, soarele ștersese umbra. Maestrul își luă bastonul și caietul și se îndreptă spre banca vecină, invitându-l pe tânăr să se apropie spre a-i arăta desenele ce le făcuse în dimineața acelei zile. A îndepărtat guma ce ținea strâns copertile între care se aflau foile de hârtie peste care lucrase și, cu un gest firesc, însoțit de onestitate, își prezenta cu răbdare fiecare desen fără a încerca să dea explicații.

Dincolo de caracterul unor schițe, cu ușoare urme de șarjă prin care era urmărit un accent de ironie, aceste exerciții zilnice se înscriau într-un program riguros, ca un mijloc de disciplinare continuă. Aceste lucruri constituiau un fel de jurnal intim al artistului. Totodată, fiecare desen putând fi un sonet ipostaziat în semnificații ale liniei devenită formă, ritm, culoare, poezie. În fața imaginii mult subiectivate a unui cal, al cărui corp i se păruse exagerat de alungit, tânărul avu îndrăzneala de a încerca o analogie cu Braque, susținând că aceleași intenții se dovedesc la fel de justificate atunci când se tinde spre forme inefabile ale transfigurării poetice. Din acel moment maestrul începuse a avea parcă o înfățișare mai aspră. Întrebările care urmau aveau să trădeze, în ordinea lor, progresia unor doze de ironie concentrată în forme invizibile și înșelătoare prin echivocul înțelesului lor. La întrebarea dacă este pictor, tânărul răspunse destul de încurcat și stângaci. Urmă a doua: «Dumneata ești profesor?». Tânărul i-a spus că nu are o astfel de vocație sau pregătire. A treia întrebare: «Mă rog, ce fel de pictură faci dumneata? Ești portretist?». Atunci tânărul cutezase de a-l întreba, la rîndul său, dacă dînsul se consideră pe sine a fi peisagist, când de fapt este un pictor. Și într-o clipă maestrul era în picioare, cu mîna pe baston și caietul sub braț. «Văd că te-ai supărat. Bună ziua!». Prin cîțiva pași mari era la poartă. Înainte de a ieși, se întoarce și cu un gest nobil, cavaleresc, roti bastonul în aer, în chip de spadă, și desenă parcă ceva ca dintr-o pagină ștersă de vreme. Era magnific; Era Pallady.

TEODOR PALLADY

VIZIUNE ȘI CONSTRUCȚIE

Prin Theodor Pallady, cultura românească s-a îmbogățit cu încă o personalitate din acelea uimitoare în relativ scurta noastră istorie, care au dialogat cu arta universală în chipul cel mai rodnic pentru arta națională, dînd, și uneia și celeilalte, produsele noi ale creativității lor.

Artistul Pallady a trebuit și trebuie însă descoperit, din pricină că obstinată, absolută să rezervă l-a oprit de cele mai multe ori să-și comunice gândurile. Le-a încredințat din fericire, uneori, de prea puține ori, hîrtiei. Astfel, după moarte, Pallady învie pentru noi în scrierile sale, în operele sale, într-o imagine care se realizează ordonată și sintetică. Acum se poate abia vedea cum creația continuă și întregeste existența și gândirea artistului. Acum se explică unele curiozități ale ființei prin necesitățile interioare ale personalității creatoare, însuflețite de o necruțătoare sete de absolut.

Această aspirație spre perfecțiune, nutrită în general de structurile clasice, a fost slujită de Pallady cu o fervoare rară și în viață și în artă. Și crizele de scepticism, atît de amare, și cenzura critică pe care și-o impunea permanent în raport cu sine și cu ceilalți, dar mai ales în raport cu valorile, au dat existenței, ca și creației lui Pallady, un sens dramatic.

« Arta este o lungă suferință, o întrebare pe care ți-o pui tot mereu ție însuși », spunea pictorul într-o pagină răzleață de jurnal, oprindu-se o clipă pentru a generaliza starea de neîntreruptă neliniște în care trăia, supunîndu-și

fiecare ceas, fiecare gând, fiecare gest, cercetării critice. Era un observator, un analist de o pătrundere rară, cum repetă mereu, subliniindu-și vocația viziunii critice: « Zum sehen geboren / Zum schauen bestellt ». De aici neconformismul izbitor în atitudine, de aci exacta prețuire a oamenilor și amara privire aruncată înăuntrul său atât de des, încât uneori n-o mai poate îndura: « Această perpetuă analiză a tot ce mă înconjoară și-a mea însumi. . . face din viața mea un coșmar ». Pentru artist însă, starea aceasta de tensiune este indispensabilă. Dinăuntrul ei vine marea exigență, adaptarea neîncetată la cerințele superioare ale fiecărei trepte noi într-o evoluție care nu încetează pînă la moarte, menținându-i treaz gustul perfect, ochiul fără cusur, viziunea critică asupra sa și asupra altora. Cîți artiști pot spune ca el: « Privesc desenele și picturile mele. Văd ce le lipsește și mă străduiesc să le ameliores. Rup o bună parte din ele și trebuie să mă stăpînesc ca să nu rup prea multe . . . »

Ce conștiință artistică a dobîndit acest creator supus, prin propria sa alegere și printr-o iubire de adevăr împinsă pînă la marginile posibilului, la o disciplină de fier ! Și pentru a-și păstra libertatea interioară de judecată și de adeziune la valori, fără concesii și fără compromisuri, așa cum a procedat și în viață, artistul își revizuieste mereu reacțiile față de marii maeștri; nerămînînd niciodată la vagile amintiri, supunînd operele pe care le cercetează unei înțelegeri an de an adîncite. Sigur că și la el, ca la oricine pe lume, în ciuda dorinței de obiectivare totală față de operele de artă, lucrează o anumită doză de subiectivism, după afinități de viziune artistică, de stil particular. Cum îi prețuiește destul de puțin pe colorişti, aplică un tratament dur lui Renoir, negînd bună parte din opera lui; lui Tișian îi reproșează lipsa de stil, dar îi recunoaște meșteșugul, ca și lui Rubens; față de Cézanne e destul de ambiguu, deși îi datorează mult; El Greco e pomenit cu respect. Atașamentul permanent și admirația de ucenic perpetuu a artistului se manifestă însă față de doi maeștri ai desenului, ai formei « prinse », Leonardo da Vinci și Ingres, mai ales Ingres pe care-l consideră într-adevăr universal, mult mai important decît Delacroix, care nu e decît « un mare pictor romantic ».

Preferințele artistului definesc tipul viziunii sale, deși un desenator cu geniul lui Dürer i se pare depășit prin neselectia detaliilor, iar Rembrandt îl fascina în ultimii ani, pînă la a-l aduce în fiecare zi în preajma tabloului cu Hamon și Esthera. Este evident în toate gândurile și mărturisirile artistului, că el a optat de la început pentru desen, în marea ceartă care, de la nașterea artei a împărțit pe pictori în desenatori și colorişti. Matematicianul a crezut în desen ca în modalitatea unică a fixării formei, a acelei forme, care există, cum spunea Ingres, și care este în cel mai înalt grad probitate. Ca și în scrisoarea către Henri Matisse, des citată, Pallady a afirmat, fără întrerupere, încrederea sa nelimitată în desen, care i se părea singur controlabil, de sine stătător, semn unic al științei în artă. Odată spunea: « Nu mai am chef să

pictez. . . De altminteri desenul ajunge. Pictura este un surplus și adeseori un prisos. . . » Și totuși artistul Pallady gădea un tablou ca un poem pictural, în care liniile, formele și culorile se întregesc și își răspund, exprimând și idei și sentimente și stări.

Privind pictura lui Pallady, ai totuși la prima vedere revelația unui mare colorist modern, cu o izbitoare predilecție pentru decorativ, cu o fantezie coloristică ce rivalizează cu aceea a colegului și prietenului său Matisse. În-rudirile, analogiile se și fac în mod curent între cele două creații, deși coloritul lui Pallady se menține într-o paletă de tonuri vii, cu armonii și acorduri însă mai clasice. O mare bucurie a culorii te desfată, dar care nu mai e pur senzorială. Solicitarea pânzei e mai complexă. Pe lângă culoarea care izbește și leagă părțile întregului, liniile, volumele se îmbină în ritmuri închise, concentrice. Formele se structurează, echilibrându-se prin perspectivă, în spațiul riguros construit al tabloului. Dialogul privitorului cu pânza se înalță din zonele senzoriale spre ale intelectului, ale spiritului. De la un tablou la altul, o concepție artistică se constituie, dominată de geometrismul strict al formelor în care obiectele re trăiesc o viață superioară. Sensul înalt al decorativului, atât de puternic la Pallady, e susținut de fundamentul construcției laborioase pornite de la intenția exprimării unui gând, a unei stări afective certe. « Sînt incapabil să pictez pur și simplu, fără să am ceva de exprimat, spunea acest mare observator al vieții, dar și gânditor al propriei opere, referindu-se la acel sens superior al artei ca manifestare a ideilor și sentimentelor legate de o întreagă viziune de adevăr și frumusețe asupra lumii. Aceasta se reface în opera lui Pallady, dominată de legile armoniei și ritmului, într-un univers artistic ce re trăiește la o putere superioară. O natură reconstruită mai unitar e modelată prin desen și culoare în peisaj, o ființă omenească mai adîncă, mai dramatică, stoic expresivă de sub fina mască înrudită cu chipurile artei bizantine ne întîmpină în portret, obiecte cu esența dezvăluită mai întreagă se însuflețesc în naturile moarte.

Opera lui Pallady, rezultat al unei lupte aprige cu materie nesupusă, e un calm univers de refăcute armonii. Toate sînt rezultatul reflecției unui mare artist asupra lumii înconjurătoare în care spiritul a pus ordinea sa. Numărîndu-se printre cei dintîi din arta sa, Pallady arată încă odată puterile care zac în nesfîrșitele întinderi ale spiritualității poporului român. Putem spune și noi despre el, ca și despre alți cîțiva, ceea ce Tonitza scria odată omagiindu-l: « Pentru neamul românesc arta lui Theodor Pallady înseamnă cea mai înaltă coardă a sensibilității picturale ». Într-adevăr, între datele matricei folclorice românești și arta modernă europeană, artistul își află originalul său loc, cu o artă care abia își începe suiful prin timp.

PALLADY

«Poeții sînt legislatorii nerecunoscuți ai lumi»,
Shelley

Experiența istorică — istoria tuturor națiunilor care au contribuit decisiv la progresul civilizației, care au lăsat acele urme ce le numim cultură, dă seama ca una din marile lecții : orice cultură originală, orice cultură artistică — manifestare superioară a condiției umane — are o direcție, recunoaște o tablă de valori, și la fiecare treaptă a devenirii sale, o regenerează, îi dă o nouă semnificație. Fără o tablă de valori, ca sistem de referință, nu a fost și nu este posibilă — în toate societățile istorice — construcția unei culturi esențiale și fără aceasta nu a fost și nu este posibilă construcția condiției umane. În lumea de astăzi — epocă de acută confruntare între principiul creativității și negația lui absolută, construcția unei culturi umaniste la scara transformărilor determinate de consensul istoric al revoluției tehnico-științifice și al revoluției socialiste este o problemă fundamentală a condiției umane.

Omagiul adus operei lui Theodor Pallady constituie o reafirmare a faptului că trăim într-o societate de valori, că voim să construim la noi, aici, o lume care dînd valorilor o nouă viață, dă și vieții o nouă valoare. Într-o vreme în care în alte părți ale acestui pămînt este subminată însăși ideea de valoare și tinde să fie negată posibilitatea oricărei table de valori — aducem lumii, prin acest

omagiu, un mesaj: elogiul ideii de valoare a omului și a vieții, elogiul forțelor pozitive ale umanității. Omagiul nostru nu este numai act de pietate — este celebrarea uneia din cele mai înalte referințe ale culturii umaniste, a unuia din creatorii identității noastre culturale. « O națiune — spunea Focillon — este o îndelungă experiență. Ea — națiunea — nu încetează de a se gândi ea însăși și de a se construi ». Theodor Pallady este unul din acei oameni prin care națiunea română s-a gândit pe sine și s-a construit. Considerată în configurația culturii române a epocii moderne, opera lui Theodor Pallady are semnificația unei elaborări fundamentale. Importanța acestei opere este de același ordin și, în perspectiva istorică a mișcării spiritului — de aceeași direcție cu opera poetică a lui Ion Barbu.

Înțeleg prin atare apropiere o consonanță, o convergență a creativității. Sînt — pictorul și poetul — dintre aceia care modifică o situație, o scară de valori, dau o nouă dimensiune configurației culturale.

Opera palladyană nu înseamnă doar o înnoire a expresiei, un mod de a exprima altfel ceea ce era cunoscut. Pe de altă parte, asemenea altor mari artiști, Pallady nu este creator de sistem, inițiator de curent. Știut este — de altminteri — că el nu a acceptat nici una din direcțiile noi și însemnate ale primei jumătăți a veacului nostru; nu a acceptat însăși ideea de modernitate. Spunea: « Nu sînt modern, sînt din toate vremurile ». Pe ce ne întemeiem, atunci, cînd apreciem valoarea operei palladyene drept elaborare fundamentală?

Astăzi cînd, mai mult decît în trecut, și prea adesea, se apreciază valoarea unei opere printr-o metodă de extrapolare a factorului de noutate — e important să subliniem, în cazul lui Pallady, că valoarea constă tocmai în permanența perspectivei universalului, înțeleasă drept capacitate a operei de a fi nouă prin puterea de revelare a esențialului, de a ilumina, de a lărgi limitele posibilului.

În același fel, altădată, Rembrandt, de pildă, nu a creat un nou sistem pictural. Subiectele, și pînă la un punct temele, structura limbajului de asemenea, sînt comune cu ale contemporanilor. Într-o anume privință și pînă la un moment dat a exprimat viața epocii sale, gusturile și aspirațiile Olandei burgheze, ca și micii maeștri. Dar Rembrandt a trecut acest prag, dincolo. Tema sa fundamentală a devenit lumea întrebărilor ultime. A creat astfel, printr-o nouă relație stabilită în cadrul limbajului existent — al luminii și umbrei — o lume nouă care depășește timpul și locul, Olanda, burghezia, portretul, clar-obscurul. În cîteva tablouri cufundate în tăcerea pătrunzătoare a meditațiilor supreme a sugerat infinit mai mult decît contemporanii săi în mii de tablouri guralive.

Theodor Pallady este un artist al veacului XX, care s-a manifestat în limitele unui sistem figurativ de lungă tradiție. Dar, printr-o ecuație a energiei creative neasemenia vreunei alte ecuații, printr-o metodă a figurației abstractive — înțemeiată pe un efort unic de exhaustiune — opera lui Pallady atinge cel mai înalt grad de spiritualitate a vizualității cunoscut în arta română modernă și se înscrie la punctul celor mai înalte înfăptuiri ale artei europene.

Pallady se așază la hotarul dintre înțelegerea limbajului drept instrument al reflectării și principiul autonomiei poetice a limbajului — ca structură producătoare de sensuri. Este un artist la care funcția tranzitivă și funcția creativă a limbajului sînt eterogene, dar complementare; funcția reprezentatională mediază raportul cu viața, funcția poetică mediază raportul cu absolutul. Ceea ce este în mod specific artă se produce prin infinitele operațiuni asupra limbajului, iată ideea care-l conduce; imensa lui investiție în perfecțiune e luptă tenace pentru stil — problemă de raport estetic între conștiință și existență, de identitate între sens și formă. Pallady a pictat întotdeauna « după model ». Dar acesta nu juca rolul de cauză în apariția imaginii și nu era nici « pretext » pentru pictură în sine. E evident că, în planul esențial al operei, motivele n-au valoare autonomă; din lucruri lipsește imaginea materiei, după cum din prezența umană lipsește imaginea alterabilului. Motivele își răspund într-o reciprocitate care ia forma unității exprimată în stil. Modelul exterior marca principiul realității față de care se manifesta principiul creativității. Pallady recrează un limbaj vizual, reactualizează structura unei limbi de mult constituite în acest spațiu cultural și produce cea mai importantă sinteză modernă a gândirii și limbii picturale românești. Opera lui dovedește metodic și în același timp ridică la maximum potențialul de inefabil al limbii picturale românești.

Considerată prin reprezentările ei caracteristice, opera palladyană e un martor neconcludent al istoriei sociale, precum în domeniul limbajului pictural nu se raportează la revoluțiile artei. Însă, prin atitudinea implicată în sistemul estetic al operei; Pallady este o semnificativă prezență în cultura română și în cultura europeană. Asumîndu-și responsabilitatea confruntării cu întrebările existențiale și pe aceea a trăirii în perspectiva absolutului, Pallady depășește sciziunea între real și ideal, între spirit și existență, între formă și sens, ruptură specifică pentru sindromul de criză al culturii burgheze în datele căreia apare opera lui. Se știe și din biografie cît de violent se desolidariza de climatul burghez al vremii sale. Filele lui cu desene conțin documentele acestei atitudini critice. Față de lumea astfel văzută, cu un scepticism accentuat,

Pallady își construiește o lege estetică, mai exact o estetică pe care o respectă ca pe o lege a existenței sale, pe care caută să o confirme și să o definitiveze prin construirea stilului. Stilul e, în opera sa, expresia lucidă, voluntară a unei concepții despre viață, nu numai a unei concepții despre artă. Stilul palladyan este — așadar — o valoare morală. Pallady a devenit sau tinde să devină pentru noi o noțiune și de atare omagiu trebuie să-l apărăm fiindcă îngheață suflul de viață al operei.

Cu atât mai mult cu cât însuși Pallady a zidit în lăuntrul operei sale imaginea acestui proces de viață și consacrație a vieții. Pallady proiectează asupra lucrurilor un ideal de incoruptibilitate, o titanică voință de a purifica materialitatea fără a o nega; nu ignorând realul, ci impunându-i regimul propriei gravități se realizează austeră vitalitate a marelui nostru pictor. Asceza sa aplicată este stilul devenit categorie a cunoașterii de sine, pe un plan care traversează eul, mai exact: care folosește propria experiență drept reper în lumea ideilor. Figurația, aproape fără excepție feminină, din pictura lui Pallady e modelată după un tipar de abstracție morală, conform cu mecanismul care, mutatis mutandis, exprima în figura elină idealul de umanitate clasică. Lucrur în arta modernă a Europei; independentă de orice teză clasicizantă, desprinsă de orice epigonism, prefirată filogenetic prin căile bizantinătății evului de mijloc românesc, opera urmărește coerent constituirea unei tipologii a idealului, acesta la rându-i simbol al unei viziuni a lumii definibilă ca spiritualitate de esență vitalistă. Va fi resimțit, Pallady, această sinteză de real și ideal drept suma sumarum a experienței de viață, drept apogeu al cursului dublu de trăire și de gândire asupra trăirii? Nu știu dacă se poate vorbi, în sensul interpretării lui Sartre asupra lui Baudelaire, de o fanatică supraveghere a propriilor funcții sufletești; evident însă, dominantă caracterului palladyan e luciditatea severă. Ceea ce, finalmente, ne determină, în pictura lui, să ne gândim la arta noastră medievală, nu-i detectarea vreunui model formal, ci detectarea unui proces formativ și a unei atitudini. Același amestec rar de simț al lumescului și simț al transcenderii lui, aceeași firească și în același timp gândită construcție a stilului — dialectica unei neîntrerupte deveniri morale a formei.

Nu putem consimți ca Pallady să fie doar documentul strălucitor al geniului picturii noastre moderne. Stilul Pallady e semnul unei permanențe, care-i resortul ei lăuntric și transindividual. Ar fi non sens să ne reprezentăm, după tipare academice de clasificare, o înghețare a permanenței; sensul resortului de permanență cuprins în opera lui Pallady este însăși continuitatea difuză și subtilă, precum curgerea luminii în spațiul-timp.

PALLADY

L'expérience historique, l'histoire de toutes les nations qui ont contribué d'une manière décisive au progrès de la civilisation, qui ont laissé les traces que nous apellons culture, nous offre comme une de ses grandes leçons: toute culture originale, toute culture artistique — manifestation supérieure de la condition humaine — a un sens, reconnaît une table de valeurs, et, à chaque degré de son devenir, l'enrichit d'une nouvelle signification. Sans cette table de valeurs comme système de références, il n'est pas possible — et il ne l'a jamais été, dans toutes les sociétés historiques — de construire une culture essentielle, et, en dehors de celle-ci, d'envisager efficacement la condition humaine. Dans le monde d'aujourd'hui, époque de confrontation aiguë entre le principe de la créativité et sa négation absolue, la construction d'une culture humaniste à l'échelle des transformations dues à la démarche commune de la révolution technique et scientifique et de la révolution socialiste, se trouve être un problème fondamental de la condition humaine.

L'hommage que nous rendons à l'œuvre de Theodor Pallady constitue encore une fois l'affirmation du fait que nous vivons dans une société se proposant de bâtir un monde qui, donnant aux valeurs une vie nouvelle, donne à la vie une nouvelle valeur. A un moment où, dans d'autres endroits de cette terre, l'idée même de valeur est sapée, et où l'on nie, d'une façon ou d'une autre, la possibilité de toute table de valeurs, quelle qu'elle soit, nous sommes, par cet hommage à Pallady, porteurs d'un message qui n'est que l'éloge de l'idée

de valeur de l'homme et de la vie, l'éloge des forces positives de l'humanité. Notre hommage n'est pas seulement un acte de piété, c'est aussi la célébration d'un des plus hauts représentants de la culture humaniste, d'un des créateurs de notre identité culturelle. « Une nation — disait Focillon — est, elle aussi, une longue expérience. Elle ne cesse de se pencher sur elle-même et de se construire ». Theodor Pallady est un de ces hommes à travers lesquels la nation roumaine s'est penchée sur elle-même et s'est construite. Considérée dans l'ensemble de la culture roumaine moderne, l'œuvre de Theodor Pallady a le poids d'une élaboration fondamentale. L'importance de cette œuvre est du même ordre et, dans la perspective du mouvement de l'esprit, ayant le même sens que l'œuvre poétique de Ion Barbu.

J'entends par ce rapprochement une consonance, une convergence de la créativité. Ils sont — le peintre aussi bien que le poète — de ceux qui modifient une situation, une échelle de valeurs, qui apportent une nouvelle dimension à la configuration culturelle.

L'œuvre de Pallady ne signifie pas seulement un renouvellement de l'expression, un mode d'exprimer autrement le déjà connu. Ainsi que d'autres grands artistes, Pallady n'est pas le créateur d'un système, l'initiateur d'un courant. On sait d'ailleurs qu'il n'a accepté aucune des nouvelles orientations importantes de la première moitié de notre siècle; il n'a même pas accepté l'idée de modernité. Il disait: « Je ne suis pas moderne, je suis de tous les temps ». Sur quoi nous appuyons-nous donc en appréciant son œuvre comme une élaboration fondamentale?

Aujourd'hui, alors que, plus que par le passé, et trop souvent, on estime la valeur d'une œuvre selon sa nouveauté, il est important de souligner, en ce qui concerne Pallady, que sa valeur réside justement dans cette permanence de la perspective de l'universel, c'est-à-dire dans la capacité de l'œuvre d'être nouvelle par sa puissance à révéler l'essentiel, à illuminer, à élargir les limites du possible.

Ainsi, autrefois, Rembrandt, par exemple, n'a pas créé de nouveau système pictural. Ses sujets, et jusqu'à un certain point ses thèmes, aussi bien que la structure de son langage, sont ceux de ses contemporains. Dans un certain sens et jusqu'à un moment donné, il a exprimé la vie de son époque, les goûts et les aspirations de la Hollande bourgeoise, tout comme les petits maîtres. Mais Rembrandt a passé le seuil, au-delà. Son thème fondamental est devenu le monde des questions ultimes. Il a créé de la sorte, par un rapport nouveau établi au sein du langage existant — de la lumière et de l'ombre —, un monde nouveau qui dépasse le lieu et le temps, la Hollande, la bourgeoisie, le portrait, le clair obscur. Par quelques tableaux baignés dans le silence pénétrant des méditations suprêmes il a suggéré infiniment plus que ses contemporains dans mille tableaux bavards.

Theodor Pallady est un artiste du XX-e siècle qui a agi dans les limites d'un système figuratif ayant une longue tradition. Mais, par une équation unique de l'énergie créatrice, par une méthode de figuration impliquant un processus d'abstraction fondé sur un effort tendu vers l'exhaustif — l'œuvre de Pallady atteint au plus haut degré de spiritualité du visuel connu dans l'art roumain moderne et se situe sur le plan des accomplissements majeurs de l'art européen. Pallady se trouve à la frontière du langage entendu comme instrument de la réflexion, et du langage considéré dans son autonomie poétique, en tant que structure pouvant produire un sens. C'est un artiste chez lequel la fonction transitive et la fonction créative du langage sont hétérogènes, mais complémentaires; la fonction représentative sert de médiateur dans les rapports avec la vie, la fonction poétique sert de médiateur dans les rapports avec l'absolu.

Ce qui est spécifiquement art naît des infinies opérations sur le langage, voici l'idée qui le conduit; son immense investissement dans la perfection est une lutte tenace pour le style — il s'agit donc d'un problème de relation esthétique entre la conscience et l'existence, d'identité entre le sens et la forme. Pallady a toujours peint « d'après modèle ». Mais celui-ci ne jouait pas le rôle de cause dans l'apparition de l'image et ne constituait point un « prétexte » pour la peinture en soi. Il est évident que, sur le plan essentiel de l'œuvre, les motifs n'ont pas de valeur autonome; l'image de la matière est absente dans les choses, de même que l'image de l'altérable manque dans la présence humaine. Les motifs se répondent dans une réciprocité qui prend la forme de l'unité exprimée par le style. Le modèle extérieur marque le principe de la réalité vis-à-vis de laquelle se manifeste le principe de la créativité.

Pallady recrée un langage visuel, réactualise la structure d'une langue depuis longtemps constituée dans cet espace culturel et produit la plus importante synthèse moderne de la pensée et du langage pictural roumain. Son œuvre prouve méthodiquement et porte à son maximum le potentiel d'ineffable de ce langage. Envisagée dans ses représentations caractéristiques, l'œuvre de Pallady est un témoin non-concluant de l'histoire sociale, de même que dans le domaine du langage pictural il ne se rapporte pas aux révolutions de l'art. Mais, par l'attitude impliquée dans le système esthétique de son œuvre, Pallady est une présence significative dans la culture roumaine et la culture européenne. En assumant la responsabilité d'une confrontation avec les problèmes existentiels, ainsi que la responsabilité de vivre dans la perspective de l'absolu, Pallady s'élève au-dessus de la scission entre le réel et l'idéal, l'esprit et l'existence, la forme et le sens, rupture spécifique pour la crise de la culture bourgeoise, dans les confins de laquelle paraît son œuvre. Sa biographie nous révèle d'ailleurs combien violemment il se désolidarisait du climat bourgeois de son temps. Ses feuillets de dessins contiennent les documents de cette attitude

critique. Face au monde vu de la sorte, avec un scepticisme accentué, Pallady construit pour soi-même une loi esthétique, plus exactement une esthétique qu'il respecte comme une loi de son existence, qu'il cherche à confirmer et à rendre définitive par le style. Le style est, dans son œuvre, l'expression lucide, volontaire, d'une conception sur la vie, non seulement d'une conception sur l'art. Son style est donc une valeur morale. Pallady est devenu, ou plutôt tend à devenir, pour nous, une pure notion, et nous devons le sauvegarder d'un tel hommage qui glace le souffle vivant de l'œuvre.

D'autant plus que Pallady lui-même a édifié à l'intérieur de son œuvre l'image de ce processus de la vie et de sa consécration. Il projette sur les choses un idéal d'incorruptibilité, une volonté titanique de purifier la matière sans la nier; ce n'est pas en ignorant le réel, mais en lui imposant le régime de sa propre gravité, que s'est réalisée l'austère vitalité de notre grand peintre. Son ascèse appliquée est le style devenu catégorie de la connaissance de soi-même, sur un plan qui traverse le moi, plus exactement: qui utilise sa propre expérience comme repère dans le monde des idées. La figuration, presque exclusivement féminine, dans la peinture de Pallady est modelée d'après un moule d'abstraction morale, selon le mécanisme qui, mutatis mutandis, exprime dans la figure grecque l'idéal d'une humanité classique. Chose rare dans l'art moderne de l'Europe: en dehors de toute thèse classicisante, de tout épigonisme, se rattachant philogénétiquement à la byzantinité du moyen âge roumain, l'œuvre s'astreint à établir une typologie de l'idéal, en tant que symbole d'une vision du monde pouvant être définie comme une spiritualité d'essence vitaliste. Pallady aurait-il ressenti cette synthèse du réel et de l'idéal comme la summa summarum d'une expérience de vie, comme l'apogée de la double fonction de vivre et de méditer sur l'existence? Je ne sais si l'on peut parler, ainsi que Sartre le disait à propos de Baudelaire, d'une fanatique surveillance de ses propres facultés spirituelles; il est cependant évident que la dominante du caractère de Pallady est la lucidité sévère. Ce qui, finalement, nous détermine, dans sa peinture, à nous souvenir de notre art médiéval, n'est pas la découverte d'un modèle formel, mais bien la présence d'un processus formatif et d'une attitude. Le mélange d'une rare perception du terrestre et de sa transcendance, la tendance vers un style à la fois spontané et réfléchi, voici la dialectique d'un incessant devenir moral de la forme.

Nous ne pouvons donc consentir à ce que Pallady soit seulement le document splendide du génie de notre peinture moderne. Le style de Pallady est le signe d'une permanence, qui est son ressort intérieur et trans-individuel. Ce serait un non-sens que de nous représenter, d'après les normes académiques de classification, cette permanence figée; le sens de ce ressort de la permanence dans l'œuvre de Pallady est justement la continuité diffuse et subtile, telle la coulée de la lumière dans l'espace-temps.

NICOLAE IORGA

în adunările învățaților lumii

Πολύμητις Ὀδυσσεύς, je vous salue.

Harold Temperley

Primul congres internațional de studii istorice s-a ținut în ultimul an al secolului precedent la Paris, avînd un caracter restrîns și limitîndu-se la dezbaterile unor teme de istorie comparată. Următoarele două, cel de la Roma (1903) și cel de la Berlin (1908), au amplificat considerabil aria preocupărilor, întrunind fiecare aproape o mie de adepți.

Pînă la data invitării sale la cea dintîi adunare a istoricilor lumii (martie 1913, Londra), Iorga nu avusese timp să afle, cum mărturisește, «măcar de existența acestor congrese»; dar el dobîndise pînă atunci, străbătîndu-l, revelația deplină a pămîntului românesc, deslușise din manuscrise și documente un trecut, întregise «pentru a se ști că sîntem pe lume și noi», o enciclopedie a vieții noastre, iar ostenele lui de istoric dăduseră istoriografiei mondiale lucrări de referință ca vastele sinteze editate la Leipzig, *Geschichte des rumänischen Volkes im Rahmen seiner Staatsbildungen* (1905, 2 vol.) și *Geschichte des osmanischen Reiches* (1908—1913, 5 vol.), sau *The Byzantine Empire* (1907) apărută la Londra.

Statornic și temeinic cercetător al istoriei naționale și universale, îi cuprinsese de mult înțelesul: «Sensul istoriei, care se făcea odată în minăstiri, fără nici un gînd la lumea dinprejur, părăsită odată pentru totdeauna, nu se poate izola, nu trebuie să se izoleze de viața care gîlgeie, influențează, cere, impune».

La congres, fostul său profesor de la Leipzig care-i ceruse să scrie pentru vestita lui colecție *Istoria poporului român* și *Istoria Imperiului Otoman*, îi să-i recomande pentru aceeași colecție autorii indicați să redacteze istoria altor popoare, Karl Lamprecht, a amintit de legătura care-i unise în epoca studiilor. Bine primită, viu discutată, comunicarea prezentată de Iorga în ședința secțiilor reunite, *Bazele necesare unei noi istorii a Evului Mediu*, a dezvoltat liniile directe ale medievalismului, vocație majoră a învățatului. El a proclamat necesitatea de «a da istorie universală, în chipul cel mai larg, membrilor societății noastre; și nu o istorie universală erudită, o înșirare de fapte și date sau o istorie universală de caracter impersonal, înțepenită în obiectivitatea ei nefolositoare. Provoacă de către nevoile vitale ale mediului nostru, ea trebuie să aibă vioiciunea, căldura, caracterul practic, ba chiar polemic, al operelor care vor să influențeze, să menție sau să prefacă». Pentru el, istoria universală nu era «un corpus masiv de incidente istorice» ci o sinteză animată de o concepție și întemeiată pe informații verificate. Învățul refuza erudiția uscată a cercetătorilor bine închiși în arhive, care, «îngrijind fiecare un colț al grădinii, negau existența întinsului peisaj, a marii lumi vegetale».

La Bruxelles unde viitorul congres avea să se țină abia în 1923, doar numele orașului ajungea să-i evoce profesorului «teribila tragedie» a războiului care adusese modificări atît de radicale încît «nici o ramură a științei» nu mai putea scăpa de «porunca hotărîtoare a vremilor». Pentru prima oară, aici, o secție specială dedicată studiilor bizantine, a fost adăugată unui congres internațional de

istorie: idee fecundă din care avea să se nască, în 1924, primul congres de bizantinologie, pentru care Iorga a propus, ca loc de întâlnire, pe care-l recomanda și inițiativa sa din 1914 de a înființa Institutul de studii sud-est europene cu publicația lui de specialitate *Bulletin de l'Institut pour l'étude de l'Europe sud-orientale*, București.

Studiile bizantine, unul din cele mai importante domenii de cercetare ale medievisticii, legate pentru țările sud-estului european de originea și dezvoltarea formațiunilor de stat feudale, fuseseră reprezentate, pînă în 1924, prin secții în diferite congrese internaționale: inițiind un congres special dedicat acestor studii, românii îi ofereau un cadru ideal nu numai prin moștenirea lor bizantină în cultură și artă, dar și prin spiritul de pace și înțelegere care îi însuflețea și care a fost relevant pentru participanți, între care nume ilustre ca Gabriel Millet, Charles Diehl, Henri Grégoire, Louis Bréhier, sir William Ramsay, J. Puig y Cadafalch.

Unul dintre cele mai remarcabile și fecunde rezultate ale Congresului de studii bizantine de la București a fost acela de a fi făcut cunoscute învățătorilor principalele comori de artă ale României și îndeosebi pe acelea care întruchipau evoluția artei postbizantine.

Pentru majoritatea oaspeților, congresul, cu ilustrațiile care i-au urmat, a fost așa cum a arătat L. Bréhier « o revelație a unei arte puțin cunoscute pînă acum în afara României și care constituie o supraviețuire foarte originală a artei bizantine » dar și « manifestare admirabilă a unei fraternități științifice » rămasă îndelung în memoria lor. Frescele exterioare de la Voroneț și Moldovița i-au apărut aceluiași « imense tapiserii cu tonuri a căror dulceață se datorează fondului albastru-azur pe care se detașează personajele și scenele ».

Numerose dări de seamă asupra lucrărilor congresului au apărut, mai ales în memoriile secției istorice a Academiei Române, în *Revue de l'art ancien et moderne*, *Débats*, *Flambeau*, *Musée belge*, *Revue belge d'histoire et de philologie*, *Revue archéologique*, *Revue des Deux Mondes*, *Revue internationale de l'enseignement*.

În *Revue archéologique* (tomul XX, 1924), Henri Grégoire care avea să conducă noua revistă de studii bizantine *Byzantion* (Bruxelles) născută la București, considera congresul « un triumf personal » al inițiatorului și organizatorului său, Nicolae Iorga care « n-a vrut numai să ne arate la lucru pleiada de învățați pe care i-a format; el a vrut de asemenea, mai ales, să-i facă pe congresiști să vadă, odată cu principalele monumente ale țării, diferitele aspecte ale acestor pămînturi românești în sfîrșit reunite ».

La 14 aprilie 1924, deschizînd congresul, Nicolae Iorga spunea între altele: « La capătul a o mie de ani de încercări civilizația latină de la Dunăre și Carpați, hrănită cu cele mai vechi inspirații venind de la Traci și Illyri, primii noștri strămoși, nu poate oferi aceste tezaururi de artă, aceste impunătoare monumente de istorie care sunt principala podoabă a țărilor Occidentului, a acestor țări pe care suntem mîndri de a le fi apărut de mai multe ori... Noi am fost prea săraci, adică prea jecmăniți pentru a putea construi cu luxul roman: civilizația noastră artistică este aceea a unor țărani-războinici construind între două lungi războaie de apărare națională ».

Într-o epocă în care multe antagonisme se mai adăugau încă unei străvechi ignoranțe reciproce, o reuniune ca aceea de la București i se părea ctitorului ei « un pas important către realizarea acestei noi și adevărate istorii a civilizațiilor care poate fi mîine Biblia modernă așteptată pentru un nou avînt al ideologiei unei munci frățești ». România se mîndrea de a fi dăruit « acestei colaborări de pace » pe care o promova prin atitudinea ei, « un adăpost amical, plin de reminiscențe arhaice. »

Spiritul acesta irenic de la București a stăruit și la Belgrad, în 1927, unde lui Iorga i s-a acordat locul de frunte ca « inițiator al acestor adunări de specialitate » și unde tactul desăvîrșit al gazdelor a întreprins mult pentru a atenua animozități stîrnite fie și în surdina de aluzii iritante sau dureroase.

Opera științifică a fost diversă, de mare însemnătate, România bine reprezentată. Iorga a răspuns în comunicarea sa întrebării dacă a existat sau nu un ev mediu bizantin și a semnalat importanța unei povestiri semilegendare despre căderea Constantinopolei descoperită și în versiune românească. Participanții au îmbrățișat propunerea lui de a depune o coroană pe mormîntul de pe colina Avala. Viitoarea întâlnire a cercetătorilor lumii bizantine s-a stabilit la Atena (1930), Bulgaria cerînd să i se rezerve organizarea următoarei. Din itinerarul iugoslav al lui Iorga s-a născut cartea sa, *În Serbia de după război*.

În 1928 (14—18 august), Congresul internațional de istorie de la Oslo prezidat de Halvdan Koht, pentru care istoria era « o știință eminamente universală, legată pentru înțelegerea faptelor de mișcările întregii evoluții umane », a însemnat prima întâlnire a tuturor învățaților lumii, după marele război.

Cînd în 1940 pămîntul țării care combătuse neînduplecată « amintirile penibile ale timpurilor nenorocite în care națiunile lumii s-au ridicat unele împotriva altora ca într-o luptă pe viață și pe moarte »¹, era călcat, Nicolae Iorga scria în *Neamul Românesc* seria de articole lucide *Ceasul de încercare al Norvegiei*, *Un istoric la mare încercare* și *Halvdan Koht*, în care evoca, referindu-se la cumplita zbatere norvegiană de atunci și la vechiul său coleg și prieten, *spiritul de la Oslo*: « A doua zi după Marele Război, cînd cele două tabere stăteau, inconciliabile, el a fost unul dintre cei mai aprinși propagatori ai unei înfrățiri care era pentru dînsul o mare necesitate morală a vremii . . . Și de aceea primul congres la Oslo, la el acasă, și de aceea ceea ce numim *spiritul de la Oslo* ».

Activitatea irenologilor norvegieni de la Institutul de cercetări asupra Păcii din Oslo, reprezentați prin însuși directorul acestuia, Johann Galtung, la toate cele trei colocvii consacrate păcii și securității internaționale de A.D.I.R.I. la București (ultimul în iunie 1971), își are în istoricul prieten al lui Iorga, un demn precursor.

Din impresiile și imaginile culese în peregrinările sale nordice, Iorga avea să dea la iveală cartea *Țări Scandinave: Suedia și Norvegia*.

În 1929 vorbea la Barcelona, la un congres internațional de istoria Spaniei condus de J. Puig y Cadafalch, despre sensul Bizanțului. O nouă carte ieșea din această călătorie: *O mică țară latină, Catalonia și expoziția din 1929*.

Vizita în Grecia, prilejuită de cel de-al treilea Congres de bizantinologie (12—18 octombrie 1930) reprezenta pentru Iorga « o înșeninare » prin ospitalitatea primirii, prin « înțîia înțelegere adevărată și prietenoasă între știința franceză și cea germană », dar mai ales prin revelația cerului și a metrului elin: « Sălașul zeilor pe cari în fundul sufletelor noastre îi simțim și astăzi, mi-a vorbit în Atena însăși, încă dominată, peste frumosul, vioiul oraș modern, de ce se șoptește de sus, din Acropole, și trăiește în calmele nopți senine, și tot așa în cursul unei călătorii care m-a dus și în jos, pe la Corint, la Argos, la Sparta săracă sub catapeteasma franceză a Mistrei, la Delfi, unde ploaia cădea mucedă peste ofranda rechemată la lumina a tuturor cetăților supuse aceleiași armonii a zeului clar. . . Aerul înșuși era o poiesie și, sus, norii păreau încă locuința lui Zeus și a odraslelor lui ».

În 1933 s-a ținut la Varșovia, organizat de Bronislaw Dembinski², « un mare congres, care era ca o afirmare a marelui rol de civilizație pe care cu mîndrie îl luase asupra-i patria sa ». La acest congres internațional de studii istorice (al VII-lea) « prea înțeleptul Odiseu », cum l-a numit pe Iorga în fața secțiilor reunite Harold Temperley,³ a prezentat o comunicare despre *Originea și dezvoltarea ideii naționale mai ales în sud-estul european*.

« Mare printre istorici și mare printre români », Iorga primea în 1936 cîntea de a întruni la București (13—16 aprilie) cea de a 9-a adunare a Comitetului internațional de științe istorice, prezidat de Temperley care cu verva lui

poliglotă a spus participanților reprezentând 25 de țări: « Le but de notre réunion est scientifique, mais un autre but est aussi permis. C'est de faire bien réussir la réunion des savants qui font des études historiques et qui voyagent aussi loin que Bucarest, pour montrer que la Roumanie est un centre de civilisation et de culture, que sa contribution à nos études et à notre travail, est déjà vraie et réelle... Pour finir, nous revenons à la Roumanie, où est le monde latin et nous désirons, dans nos débats et dans nos discussions emprunter quelque chose au génie latin. Noi, membrii congresului cunoaștem contribuția adusă de România culturii și civilizației și sperăm că o parte oarecare din energia ei națională va fi întrebuințată pentru a ajuta la marea mișcare a studiilor internaționale istorice ».

În 1936 Iorga a mai luat parte la un congres de istorie risorgimentală la Veneția, vorbind despre *Marcantonio Canini și primul principe al României unite și la Congresul de studii bizantine de la Roma* unde a prezentat tema *Viața provincială în imperiul bizantin*.

Ilustrul risorgimentist italian, președinte al Institutului de istorie risorgimentală de la Roma, A.M. Ghisalbetti care a vorbit atunci la Veneția despre cartea lui Iorga, *Breve storia dei Romeni*, amintește « interesul viu, cald, omenesc al lui Nicolae Iorga pentru istoria Italiei; în ziua aceea s-a străduit să ne facă și pe noi, istoricii italieni, să îmbrățișăm ideea sa — o idee care îi era dragă — referitoare la legăturile dintre istoria italiană — mai cu seamă risorgimentală — și aceea a țării sale. Acea solidaritate ideală pe care o descoperise în istoria țărilor noastre, acele întâlniri evocate de el, între marile figuri ale trecutului românesc și italian, n-au rămas fără consecințe; omagiul meu respectuos de azi față de memoria lui Nicolae Iorga își are originea în solidaritatea dintre țările noastre »⁴.

La adunarea bizantinologilor de la Roma, Iorga a învederat, cum scrie, romanitatea noastră « prin însăși sunetele, pentru întâia oară auzite la un congres internațional, ale limbii noastre ».

În ultima adunare internațională antebelică a istoricilor (Zürich, 28 august — 4 septembrie 1938), unde i s-a încredințat demnitatea de vice-președinte, tribunul inexorabil a cărui uimitoare forță de divinație întrevăzuse încă din 1933 agresiunea care avea să bîntuie peste destinele lumii, vorbea parcă anticipînd rezistența popoarelor despre *Permanențele istoriei*, identificînd în *terra mater*, « pămîntul suveran, cu vecinătățile și cu orizontul lui », neam și idee, tocmai acele puteri care aveau să stăvilească fascismul și să-l răpună.

Conceptul de *permanențe* a fost evocat recent la Congresul internațional de științe istorice (Moscova, 16—23 august 1970), de profesorul E. Sestan, ca asimilabil celui de fenomen de « durată lungă » propus de Fernand Braudel în terminologia unei istorii a structurilor care tinde să înfățișeze ca ideal istoriografic o expunere întemeiată pe număr.

În septembrie 1971 un nou congres internațional de studii bizantine s-a ținut în capitala țării unde ele s-au născut. Organizarea lui la București este un semn de prețuire internațională a succeselor istoriografiei noastre în domeniul bizantinisticii, dar și un omagiu adus politicii de pace și cooperare care înnobilează marile consecvențe cu sine ale României socialiste.

¹ Cuvinte din toastul lui Haldran Koht, Oslo 1928

² Evocarea sa în « Neamul Românesc » din 21 ianuarie 1940, reproducă în N. Iorga, « Oameni care au fost », II, p. 378 — 379, B.P.T. 1967

³ Despre acest « învățător de trecut, dar și predicatorul prin scris și viață al celor mai nobile virtuți », V. « Oameni care au fost » II, p. 369 — 370, B.P.T. 1967

⁴ Din cuvîntarea rostită în 1965 la adunarea comemorativă consacrată lui N. Iorga la Roma.

În Suedia
pe urmele

SPĂTARULUI MILESCU

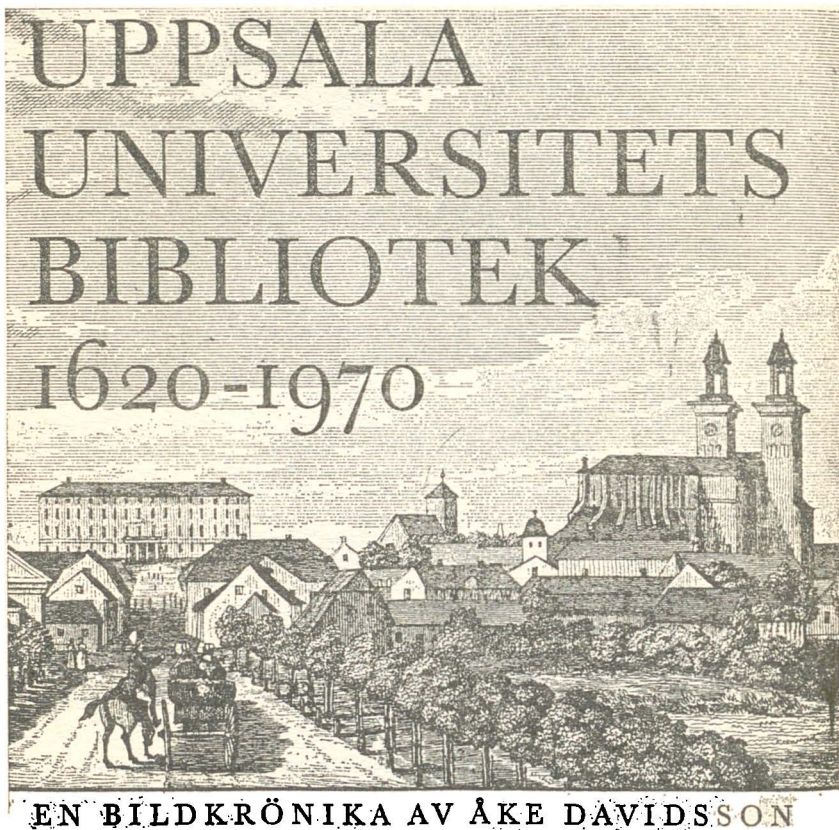
Săpat cu vădită grijă de frumusețe și de trăinicie în piatra întunecată de lungi neguri boreale a unui monumental portal gotic tardiv, un evocator milesim mi-a oprit pasul într-o îngustă și șerpuită uliță din Gamla Stan, vechiul Stockholm clădit pe măgura pieptișe de pe Insula-dintre-Poduri, leagăn al întinsului și fremătătorului oraș de azi. Și iarăși gândul mi s-a întors la ciudatul, zbuciumatul și niciodată îndeajuns înțelesul personaj aproape legendar care, cel mai mult, mi-a îmboldit închipuirea încă din copilărie.

Iubitor al trecutului și el însuși pasionat călător, tatăl meu mi-a vorbit cel dintîi de Nicolae Milescu înfățișîndu-mi-l ca pe un soi de nou Ulyse, adevărată reîntruchipare a spiritului mediteranean. Nu atît prin capriciosul destin al peregrinărilor cît prin urzeala minții și înclinările firii. De altfel, toți istoricii ale căror lucrări le-am cercetat și coroborat, și cu a căror părere se învoește și P. P. Panaitescu, istoriograful său cel mai sîrguitor, l-au socotit de îndepărtată obîrșie elină. Oricum ar fi, între Nicolae Milescu și Ulyse, așa cum în vremea din urmă magistral l-a intuit și evocat Gabriel Audisio, există adînci și semnificative asemănări. Pe lîngă neconținutul neastîmpăr, pe lîngă agerimea minții, iscusința și farmecul personal care cucerea de îndată, deschizînd toate lacătele — ale inimilor ca și ale porților — și unul și celălalt a dat pildă, poate din exces de vitalitate și sete de cunoaștere pe toate planurile, de o puțin obișnuită complexitate de trăire. La Ulyse, Audisio o numește *dualism*. Un dualism dînd naștere și la discutabile și tulburătoare dualități care îl fac uneori pe Milescu să se asemeze și cu un condotiere al Renașterii.

Se vede că, încă de pe atunci, uimitoarele isprăvi ale omului de curaj și de acțiune m-au emoționat mai puțin decît m-au intrigat și fascinat tainicele îmbolduri ale visătorului și mereu dornicului de trăiri furtunos și întortocheat dense, muncit de ambiții înalte și sfîșiat de sentimente contradictorii, urzind mereu planuri mărețe. Nu atît pentru propriul lui folos cît pentru binele celor de care îl împingea să-și lege soarta o perpetuă nevoie de devotare. La anii mei încă puțini, fabulosul exotism al Extremului Orient îmi părea prea nebulos? Călătoria în China m-a impresionat mai puțin decît preregînările europene. În China, de altfel, Milescu s-a dus la porunca țarului. La Stambul, la Berlin, la Stettin, la Stockholm, la Paris, din nou la Stambul apoi la Moscova a fost îmboldit să se ducă de propriu-i neastîmpăr care l-a împins să folosească cele mai prielnice prilejuri și să-și nascocască mereu noi temeuri de a porni pe alte drumuri și spre alți oameni.

* Fragmente dintr-un volum, în pregătire, de note de călătorie.

Coperta albumului lui Davidsson ▼



Manuscrit

mot d'ave ou, d'après
les annes du premier fascicule,
valaque, au tombeau romain,
D'ailleurs, 1850, en l'absence
Il explique les exemples,
sur l'orthographe, au lieu d'être
à Bucarest: Manuscrit
Donné certainement à Spangenberg
par Nicolas Spathar lui-même.

Voici manuscrit 34

C'est même donné au
même pour le même,

Intervention de Prof. Iorga vis-à-vis
i. M. D. 25/2 1926.

Răsfoind albumele de călătorii ale tatălui meu și cu gândul la Nicolae Miclescu, de atâtea ori visasem la chiparoșii oglindindu-se în Cornul-de-Aur și la mestecenii și pinii lungindu-și umbra peste arhipieleagul Balticei și al lacului Mălar. Și iată, acum mă aflu în vechiul Stockholm, în fața unei case pe care era scris că a fost clădită în anul 1667. Deci, pe acea îngustă și atât de evocatoare Lilla Nygatan, spătarul Miclescu își va fi purtat neîndoiește pașii — fiindcă acolo se afla în acea vreme inima orașului — și se va fi oprit, ca mulți alți trecători, ca să privească cum se înălța zi de zi, din piatră roșiatică palatul de modă pe atunci nouă, contrastând cu clădirile din jur, mai vechi cu o sută, chiar cu două sute de ani, așa cum building-ul din sticlă și oțel al abia terminatului parlament din noua inimă a capitalei, contrastează cu vechiul Rykstug. Într-adevăr, în iarna 1666 — 1667, spătarul Miclescu a zăbovit mai multe luni în cetatea de scaun a Suediei. [. . .] Perfect la curent cu tot ce se petrecea în culisele marilor cancelarii ale Europei, o Europă în care pacea din Westfalia părăsise a stabili o aparență de echilibru, spătarul Miclescu era convins că o intervenție a regelui Franței pe lângă Sublima Poartă ar putea ușor readuce pe Gheorghe Ștefan, prietenul său din tinerețe, pe scaunul Moldovei. Dar cine să intervină cu deajuns temei pe lângă Ludovic al XIV-lea? Desigur regina mamă a Suediei. Paralel însă și poate cu mai mulți sorți de izbândă, un interesant personaj cu deosebită trecere la Versailles: Simon Arnauld d'Andilly, marchiz de Pomponne, ambasador al Franței pe lângă curtea din Stockholm. Înainte de a porni iarăși la drum, entuziasmat că are de îndeplinit o nouă și destul de grea misiune, Miclescu alcătuiește două meșteșugite epistole de recomandare și împuternicire, amândouă în cea mai elegantă limbă latină, adresate una cancelarului Per Brahe, conte de Wisnborg, destinată reginei-mame, cealaltă marchizului de Pomponne și semnate *Georgius Stephanus, princeps Moldaviae*. Pentru prima oară, în aceste documente, apare denumirea de Baron Spatharius (« *generosus dominus baronus Nicolaus Spatharius* »). Și o întrebare firească, de interes măcar psihologic, se pune: care dintre cei doi moldoveni a avut ideea acestei șirete transpuneri reprezentând totuși o quasi-mistificare? După toate semnele ea pare să fi aparținut fostului domnitor care fusese cu un an înainte la Stockholm și își dăduse seama cum stăteau unele lucruri. Din punct de vedere politic și social, Suedia se afla atunci în situația Franței dinaintea lui Richelieu, epocă în care aristocrația feudală constituia nu un stat în Stat ci, mai grav, numeroase State rivale în Stat. Cancelarul Oxenstierna care încercase într-o oarecare măsură să urmeze pilda lui Richelieu dar fără să știrbească prerogativele esențiale ale nobilimii, nu izbutise să redea monarhiei autoritatea necesară, zdruncinată apoi și mai grav prin abdicarea reginei Cristina. Dovada atotputerniciei feudale era dată și de contele Brahe, (din a cărui familie făcuse parte și vestitul astronom Tycho Brahe) care stăpânea aproape tot centrul Suediei. Puterea și trufia nobilimii suedeze din acea epocă este ilustrată extrem de plastic, pe plan heraldic, de magnificența fastuos ostentativă a stemelor care, sculptate în lemn policrom sau în piatră și supraîncărcate de simboluri, arme, coifuri și panașe, împodobesc și astăzi pereții catedralei din Uppsala, din Riddarholm, din Vadstena, din Linköping, din Götteborg, din Lund și din Malmö. În asemenea context, e ușor de înțeles că un străin necunoscut, nepurtând nici un titlu de noblețe, nu numai că nu se putea bucura de nici o cinstire dar nici măcar nu era luat în seamă. De unde gândul lui Gheorghe Ștefan, care de la nimic nu se da înapoi, de a transforma spătarul în baronie. În ciuda acestei transformări, avem motive să credem că baronul Spatharius tot nu a fost primit de regina-mamă, care de altfel nici nu avea pentru ce să-l primească fiindcă nu mai putea să-i fie de niciun folos [. . .]. Pentru a se descotorosi elegant de baron, l-a trimis plocon ambasadorului Franței prilejuindu-i însă acestuia o adevărată revelație. Așa cum rezultă din extrem de interesanta lui corespondență,

marchizul de Pomponne era un umanist prețuitor nu numai de cărți ci și de cărțurari și de oameni deosebiți. Era firesc deci ca erudiția și farmecul lui Milescu să-l cucerească de îndată. S-a mai întâmplat ca ambasadorul francez să aibă drept unchi după tată pe Antoine Arnauld, teoreticianul jansenist de la Port-Royal. În vederea unei fundamentale lucrări dogmatice cu care voia să comabată, împreună cu Nicole, celălalt erudit teoretician al jansenismului, ipoteza socotită eretică a pastorului protestant Jean-Claude, Antoine Arnauld a cerut nepotului său (prin fratele său Arnauld d'Andilly, tatăl marchizului) să-i afle de la vreun doct teolog din Moscova, concepția bisericii ortodoxe asupra *transsubstanțiațiunii* și poziția teologică strict exactă datorită căreia s-a produs marea schismă, adică ruptura dintre biserica din Răsărit și cea de Apus. Răspunsul obținut cu multă greutate de marchizul de Pomponne prin contele Lilienthal, ambasadorul suedez în Rusia, de la o înaltă față bisericească moscovită, nu a satisfăcut deloc pe exigenții doctrinari de la Port Royal care l-au socotit superficial și neclar. În așteptarea unui amplu memoriu făgăduit mai apoi lui Lilienthal și trimis într-un târziu de Paysius Ligoridius, fost mitropolit de Gaza, aciuia pe lângă țarul Alexei Mihailovici, Pomponne a profitat de prezența « uimitorului erudit moldovean » la Stockholm și i-a cerut lui răspunsul care avea să fie cel mai concludent. Milescu studiasse și teologia la Marea Școală Elină din Constantinopol și, beneficiind de caldă prețuire a patriarhului Dosoftei, avusese cu acesta dese și lungi controverse teologale. Memoriul de o sută de pagini alcătuit în latinește de spătar, a fost socotit de Arnauld și de Nicole atât de desăvârșit încât a fost încorporat în întregime, fără nici o rectificare, în lucrarea celor doi janseniști: *De la perpétuité de la Foi* cu mențiunea că este datorit baronului Spatharius. După câteva luni, în primăvara anului 1667, Milescu părăsea Stockholmul pornind spre Paris, cu cele mai călduroase recomandări date de Pomponne.

Despre trecerea spătarului prin Suedia, toți cei ce au scris despre el afirmă că singurele vești și urme concrete existente ar fi cele aflate în arhivele regale suedeze (scrisorile mai sus amintite), în corespondența lui Pomponne și în pomenita lucrare a lui Antoine Arnauld și Nicole. Această afirmație m-a lăsat întotdeauna neîncrezător. Fiindcă multe aserțiuni de acest soi au fost mai apoi desmințite de intuiția ori stăruința încăpăținată a multor cercetători precum și de capriciile întâmplării. Dar evocatoarea dată citită pe portalul unei vechi clădiri din Gamla Stan nu a stîrnit în mine nici o curiozitate deșert ambițioasă ci a trezit o emoție asemănătoare celei încercate în unele clipe de visare din copilărie. Și o dorință mai mult afectivă decît intelectuală m-a cuprins să văd aveau măcar cum arăta fie casa în care a locuit Milescu la Stockholm, fie una din casele în care se va fi aflat cel mai des.

Casa în care a locuit? La început, cel puțin, cînd nu cunoștea încă pe nimeni, a poposit cu siguranță la un han. Unul din acele hanuri în fața sau, mai curînd, în curtea încăpătoare a cărora trăgeau poștalioanele. Fiindcă, atunci, ca și acum, pe mare nu se venea la Stockholm decît din țările răsăritene. Dinspre miază-zi și apus, cu corăbiile se treceau doar strîmtorile dinspre Danemarca. Fiindcă pe uscat se călătorea mai repede și mai sigur. Baltica avea faima de a fi « o mare rea ». Milescu a pornit spre Suedia spre sfîrșitul lui octombrie 1666. Arhipelagul baltic al Stockholmului se acoperă timpuriu de sloiuri și vînturile sînt aspre și potrivnice. Trebuise deci să treacă prin Copenhaga apoi printr-una din porțile sudului (portul Helsinborg sau portul Malmö) și să urmeze marele șleau, transformat astăzi în autostradă alături de care alegărilor confortabilele trenuri electrice cu o sută cincizeci de kilometri pe oră. Așa cum relatează, în însemnările lor, mulți călători din acea vreme și cum atestă și planurile și stampele din biblioteci și muzee, capătul șleaului se afla în sudul Stockholmului în cartierul care începuse să se înfiripe încă din veacul al XVI-lea pe buza abruptelor și înaltelor faleză de stîncă roșie, mîrginind brațul de

Baltică ce pătrunde pînă în inima oraşului, faleze ce domină în prelungire şi albastrul şi liniştitul lac Mălar. În jurul bisericii Sankta Catarina, construită de marele arhitect Jean de la Vallée, mai subsistă şi astăzi fermecătoare vestigii din acest vechi şi patriarhal cartier, întins mai apoi mult spre sud, locuit pe atunci de ţărani atraşi de făgăduielile oraşului şi de artişti şi artizani precum şi de unii bogătaşi care îşi ridicau aci somptuoase reşedinţe de vară. În general, însă, cartierul era alcătuit din pitoreşti şi modeste locuinţe din scînduri şi birne vopsite în roşu, pitite în grădini vaste pline de flori şi umbrite de copaci centenari. Într-o seară, în timp ce cinam la Bengt Danielsson, celebrul etnograf explorator care a făcut parte din expediţia Kon-Tiki şi care, stabilit în Tahiti, se afla de vreo patru ani la Stockholm chemat să vegheze la întocmirea planurilor viitorului muzeu etnografic care va fi, pare-se cel mai important din lume, am aflat un amănunt care deasemenea m-a emoţionat. Ciudata clădire, cu mult gust renovată şi transformată în interior într-o confortabilă şi luxoasă locuinţă ultra-modernă, situată la poalele unui clin de stîncă roşie pe care cu vremea a crescut o pădure deasă de liliac, era altă-dată o aripă — poate chiar un grajd — al celui mai mare han în curtea căruia trăgeau poştalioanele venind de la Malmö şi Helsinborg. Era deci aproape neîndoielnic că Milescu se va fi plimbat în acea curioasă grădină şi va fi urcat şi coborît treptele săpate în piatra cărămizie. Dar pentru a fi mai aproape de palatul regal şi de locurile unde avea mai uşor prilejul de a întîlni oamenii care îi puteau fi de folos, el se va fi mutat curînd undeva în Insula-dintre-Poduri. Pe Skeppsbron — actualul Chei al Finlandei — se aflau şi se văd şi astăzi, cu grijă restaurate, palatele în care-şi aveau locuinţa sau sediul întreprinderilor marii negustori şi armatori, îmbogăţiţi de vasele schimburi comerciale practicate şi favorizate de Liga Hanseatică. Printre aceste palate se aflau hanuri scumpe şi locuri de petrecere pentru cei cu pungile doldora. Pribeag ca şi fostul domnitor, nu credem că Milescu să se fi aşezat pe acest chei. Pentru această supremă şi disperată încercare, Gheorghe Ştefan îşi vînduse sau amanetase ultimele giuvaiericale. Este de presupus că solul lui îşi va fi aflat loc de aşteptare pentru a fi primit de regenţi, într-una din ulicioarele lăturălnice [...]. Este însă neîndoielnic că locuinţa pe care cel mai des a frecventat-o a fost aceea a marchizului. În lucrarea janseniştilor se precizează că în fiecare duminică şi zi de sărbătoare, spătarul se ducea la marchiz să asculte liturghia apoi se aşterneau pe lungi convorbiri. Sînt şi argumente care ne-ar putea înclina să deducem că Milescu nu locuia departe de Pomponne. Poate chiar în imediata sa vecinătate. În corespondenţa sa, ambasadorul menţionează în mai multe rînduri că iarna 1666 — 1667 a fost deosebit de aspră şi lungă. Obişnuit cu blînda climă meridională, Milescu care locuise mulţi ani de-a rîndul pe malul Cornului-de-Aur şi la Iaşi trăise în iatacurile domneşti bine încălzite iar pe uliţe umbla numai în rădvan cu geamuri şi în sănii sub maldăre de blănuri scumpe, de bună seamă nu putea iubi asprimile iernii nordice. Gamla Stan nu este prea întinsă. Abia cam de trei ori dealul nostru al Patriarhiei. Pe uliţele ei înguste şi întortochiate pe care astăzi automobilele americane abia se strecoară şi nu pe toate din ele, se putea cu greu circula în caleşti sau sănii. Cum nu se cădea însă ca un « om de calitate » să umble pe jos, ca « prostimea », oamenii ce se respectau umblau călări sau (mai ales femeile) în lectice purtate de slugi sau de cai. Nu trebuie să uităm că spătarul îşi luase titlul de baron. Puţinătatea mijloacelor lui băneşti, ne face să ne îndoim că-şi putuse cumpăra un echipaj cu care de altfel nu prea ar fi avut ce face. Cel mult îşi va fi procurat doi cai, unul pentru el şi unul pentru sluga ce trebuia să-l însoţească şi să îngrijească şi de cai. Poate însă nici acest lux nu şi-l putea îngădui. Tocmai pentru a dovedi concret cu ce mari şi degradatoare lipsuri se lupta domnul său care-l trimisese ca ultim ambasadur de nădejde. Şi atunci, Milescu căutase să nu aibă de făcut decît puţini paşi pînă

la ușa marchizului care-l vedea venind cu plăcere deoarece, după propriile lui mărturisiri, se plictisea copios neputînd să-și facă relații din pricina necunoașterii limbii suedeze. Marea influență franceză datorită căreia aristocrația și chiar o bună parte din intelectualitate își făceau o mîndrie să posede mai bine limba franceză decît pe cea suedeză, începuse să se înfiripe de curînd, cu scurta domnie a reginei Cristina și nu avea să cunoască apogeele decît în veacul următor sub Gustav al III-lea, reluată apoi mai discret de dinastia Bernadotte [...]. Trebuia deci să dau în primul rînd de urma sediului ambasadei Franței la Stockholm în a doua jumătate a veacului al XVII-lea. Lucrul s-a dovedit însă la fel de anevoios ca aflarea locuinței lui Miclescu.

Erudita doamnă Février, eminentă normaliană, în prezent consilieră culturală a ambasadei Franței, pe care am întîlnit-o la o cină la niște prieteni comuni, a exclamat plină de zîmbitoare surprindere:

— Dumneavoastră românii n-o să încetați niciodată să ne uimiți. A trebuit să vină unul din dumneavoastră să ridice o problemă pe care nici unul din noi nu și-a pus-o încă. E drept că uneori ne-am întrebat totuși de ce nu există și aici un palat al nostru așa cum există unul atît de frumos și armonios la Copenhaga, construit cam în aceeași epocă.

— Și iată, am răspuns rîzînd, că tot un român vine să vă dea explicația. Nu atît din zgîrcenie — cu toate că în acel moment era înspăimîntat de risipa făcută de Fouquet — ci din dorința bine calculată de a nu se arăta prea generos cu un om pe care abia îl rechemase din surghiun, Ludovic al XIV-lea s-a tocmit cămătărește cu marchizul de Pomponne asupra cheltuielilor de reprezentare pe care le-a fixat la șase mii de livre. . . pe an. Disperat, marchizul s-a plîns marelui duce de Gramont duce și pair de France, cu care era înrudit de aproape, spunîndu-i: « Prefer să cad din nou în disgrăție și să plec iarăși în surghiun decît să accept ambasada și să-mi las copiii în sapă de lemn ». Mareșalul intervenind pe lângă secretarul de Stat la Externe, a mai obținut încă două mii de livre. Ceea ce reprezenta totuși o nimica toată. Dacă răsfoim carnetul de socoteli al doamnei de Pomponne, vom vedea că o singură recepție costa cîteva sute de livre. Ceea ce însemna însă că și cadrul acestor recepții trebuia să fie îndeajuns de somptuos.

— După toate probabilitățile — a murmurat pe gînduri doamna Février — Pomponne a trebuit să locuiască într-un palat închiriat sau pus grațios la dispoziție de un mare senior suedez: palatul Wrangel sau Bonde, care se află chiar alături de palatul regal.

— Palatul Wrangel cu aspectul lui de fortăreață nu putea fi pe placul unui francez deprins cu eleganța proporțiilor și liniilor, de la Versailles și din valea Loirei. Și apoi familia Wrangel era prea mult legată atunci de Rusia unde avea întinse înrudiri și interese ca să aibă simpatii atît de fățișe pentru un reprezentant al Franței. Palatul Bonde era încă neterminat. Aș înclina să caut mai curînd în arhivele venerabilelor clădiri din spatele cheiului Finlandei, din Wästerlanggatan. Cred că ar fi mai simplu să cereți unui prieten de la Quai d'Orsay să cerceteze în arhivele rapoartele lui Pomponne. Nu este cu puțință ca Ministerul de externe să nu fi cunoscut adresa ambasadei Franței în Suedia.

Cîteva zile mai tîrziu, primeam un telefon de la profesorul Bohr, un pasionat scormonitor de arhive, excelent cunoscător al secolului al XVII-lea, căruia îi solicitasem concursul. Împreună cu el cercetasem la toate literelor susceptibile de a ne da o indicație, fișierele, cataloagele, și colecțiile de documente ale Bibliotecii regale din Stockholm unde, începînd de la sfîrșitul veacului al XVI-lea, a început să fie depusă obligator orice tipăritură: nici o urmă de Nicolae Miclescu și nici de Baron Spatharius.

— Și totuși, — se îndirîrea profesorul Bohr — o urmă trebuie să existe. Eu m-am ocupat mai mult de veacul al XVIII-lea. Am însă un prieten care, și mai pasionat ca mine, cunoaște pe de rost toate arhivele. Le visează și noaptea. Din nefericire, acum se află în străinătate.

În dimineața în care m-a chemat la telefon, vocea profesorului Bohr era mai înflăcărată ca de obicei:

— Dacă vă dați osteneala să treceți pe la mine la bibliotecă, vă voi arăta ceva senzațional.

Cum să-i ascund dezamăgirea mea? Nu era vorba de nimic senzațional. Evenimentul — fiindcă putea fi considerat totuși un eveniment — nu era lipsit însă de un anumit interes, readucând în actualitate și la cunoștința unui mare număr de cititori, existența așa numitelor « tipărituri » românești de la Uppsala cu precizarea — pentru prima dată și fie și în mod incomplet, — a provenienței uneia din ele. Cu prilejul împlinirii a trei sute de ani de la reorganizarea pe baze noi și cu vaste posibilități, a bibliotecii universității din Uppsala, înființată în anul 1477 de către episcopul Jacob Ulfsson, cercetătorul istoric Ake Davidsson a alcătuit, tipărit în condiții luxoase, un album ilustrat cuprinzând reproduceri ale celor mai prețioase piese din tezaurul bibliotecii. Albumul apăruse chiar zilele acelea și autorul trimisese un exemplar și profesorului Bohr. La pagina 33 figura coperta unui evangheliar de la începutul veacului al XVI-lea. Pe aceeași pagină, la stînga clișeului, se afla următoarea explicație în limba suedeză: « Manuscris cuprinzînd un evangheliar în limba moldavă sau valahă (cod. Slav. 24) din colecția lui J.G. Sparwenfeldts, dăruit acestuia de românul Nicolaus Spatharius de la Cancelaria de Stat de traduceri din Moscova. »

Am mulțumit călduros profesorului Bohr și a doua zi m-am reîntors iarăși la Uppsala. Unde în mai multe rînduri mă atrăsese farmecul vechiului oraș, tumulii înalți în care vikingii erau înmormîntați cu corăbiile lor, precum și atmosfera romantică a orașului nou, rămas esențial universitar, cu vaste și admirabile parcuri cu pajiști înconjurate de ulmi și de stejari uriași, străbătute de canalul navigabil al râului Fyris și, pe culmea colinei, cu masivele ziduri roșii ale palatului ridicat de Gustav Vasa, în sala cea mare a căruia — Sala Cavalerilor — regina Cristina, în vîrstă de douăzeci și patru de ani, a abdicat cu mare solemnitate, nesilită de nimeni, pentru a deveni o făptură în întregime liberă. De data aceasta, m-am dus de-a dreptul la bibliotecă. Fiindcă un amănunt din albumul arătat de profesorul Bohr mă intrigase deosebit și întrucîtva mă și iritase. Davidsson nu comisese propriuzis o incorectitudine. Dar, voit sau nu, făcuse o omisiune care mi se părea nedreaptă. În primul rînd, menționa prezența unei singure scrieri de proveniență moldo-valahă, în biblioteca din Uppsala, cînd eu știam că există două. În al doilea rînd, nu se preciza de la cine se aflase și cine stabilise că evangheliarul cu pricina era dăruit de Milescu. Voiam deasemenea să aflu dela Ake Davidsson, dece în explicația sus-menționată, nu reprodusesse exact termenii cu care Sparwenfeldts desemna pe Milescu. Pe de altă parte, se trezise în mine o dorință oarecum fetișistă. Așa cum data de pe un portal mă îmboldise să văd aievea casa în care locuise sau, măcar, pe care o frecventase Milescu, reproducerea din album mă făcuse să simt nevoia de a vedea, de a pipăi niște obiecte care îi aparținuseră și care fuseseră ținute în mîinile sale.

O scrisoare expres a profesorului Bohr mă precedase cu cîteva ceasuri la Uppsala. În lipsa lui Davidsson care nu se afla în oraș în ziua aceea dar care îmi lăsase într-un plic un exemplar din albumul său, eram așteptat de șeful secției slavone. [...]

Am privit impresionat tocul de carton îmbrăcat într-o frumoasă pînză aurie, purtînd sub stema Suediei, inițialele bibliotecii și mențiunea: 24. Apoi, cu și

mai multă emoție, le-am deschis. Gros de un lat de palmă, de forma unui dreptunghi de circa 25 de centimetri lungime și 12-15 centimetri lățime, volumul sub aspectul căruia se prezintă manuscrisul — fiindcă este un manuscris, nu o tipăritură — a fost admirabil conservat. Copertele sînt de lemn, cea de deasupra fiind, în fapt, o icoană pictată pe lemn. Pe lingă delicatețea de tonuri a culorilor care, patinate de vreme, au rămas totuși calde, culori armonizate și distribuite cu o subtilă pricepere, și pe lingă interesantul efect de perspectivă al fundalului, izbesc trăsăturile și expresia chipurilor care nu au nimic bizantin. Datorită mișcătoarei stîngăcii cu care au fost zugrăvite, ele par aproape caricatural hilare. Cotorul din piele verde-închis, puțin scorțoasă din pricina vopselei, poartă, în roșu cărămiziu, un ornament ce pare a fi fost un monogram acum indescifrabil. Două închizători din bronz migălos și cu mare finețe lucrate, sînt prinse de marginea copertei posterioare cu balamale din piele suplă. După ce am privit îndelung volumul și l-am cercetat pe toate fețele, l-am deschis cu o mîină sfielnică la gîndul că mîina spătarului îl va fi deschis cu același gest. Și în mijlocul paginii de gardă, de un pergament auriu, gros și totuși suplu, de o calitate excepțională, am descoperit, lipită de un colț al ei, o filă albă de carnet purtînd sus, în stînga, tipărit, numele prestigios: N. Iorga. Dedesubt, următoarele rînduri scrise cu creionul de mîna marelui cărturar:

Manuscris moldove ou, d'après les armes du premier frotispice, valaque, en tout cas roumain, d'environ 1550, contenant l'explication des Evgangiles par Théophylacte archevêque de Bulgarie. Manuscris donné certainement à Sparwenfeldts par Nicolas Spathar Milesco.

Voy. (ez) manuscris 34 (imprimé donné au même par le même)

În josul paginii se află o mențiune făcută cu cerneală de un bibliotecar, în limba suedeză: Anteckning av Prof. Iorga vid besök i U.B. o 25/2 1926.

Bineînțeles, de îndată am cerut și manuscrisul 34 care mi-a fost adus în cîteva minute dar care nu este un manuscris ci un volum de 360 de pagini numerotate cu creionul, luxos legat în piele, purtînd emblema familiei Sparwenfeldts și cuprinzînd patru scrieri dintre care numai cea dintîi este manuscrisă celelalte trei fiind tipărite. Trei din lucrări au fost dăruite marelui cărturar și colecționar suedez de autorii lor în timpul șederii lui la Moscova în anii 1685—1686. Cea de a doua scriere din volum, incompletă (fragmente dintr-un *Liturghier* scris în românește) a fost dăruită de spătarul Milesco, fapt menționat pe coperta *Liturghierului*, în latinește, de mîna lui Sparwenfeldts. Abia cercetînd acest volum apoi recitînd nota lui N. Iorga din *Evangheliar*, am înțeles pe deplin cum s-au petrecut lucrurile. Dar cu atît mai puțin am priceput omisiunile lui Davidsson.

Marele savant român avea de mult cunoștință de existența « manuscrisului slavon » (sic) No 34. Cercetînd catalogul tezaurului bibliotecii din Uppsala alcătuit de Celsius pe la mijlocul veacului al XVIII-lea, N. Iorga a reținut fraza prin care, în actul său de donație, Sparwenfeldts declara că în colecția dăruită de el se aflau « manuscrise și tipărituri arabe, persane, grecești, slavone, latinești, moldo-valahe, chinezești etc ». Scriind de îndată prietenului său eruditul profesor Teodor Westrin din Stockholm și rugîndu-l să cerceteze despre ce anume este vorba, acesta i-a răspuns descriindu-i « manuscrisul » no 34 pe coperta căruia se află mențiunea autografă a lui Sparwenfeldts:

«Valahicum hic liber lithurg. factus est meus ex dono nob. Nic.

Spatharii Moldo-Valacho sac. Tzar Mayti a secretis olim in China ablegati. Moscova d. 30 Jan. 1685 Sparwenfeldts

Invitat în februarie 1926 în Suedia și făcînd, firește, o vizită și la vestita bibliotecă din Uppsala, N. Iorga a cerut să i se arate « manuscrisul » no 34. Se vede că faptul că una din scrierile cuprinse în volum nu poartă nici o mențiune a provenienței

I-a făcut să presupună că ar mai putea exista și alte manuscrise sau tipărituri moldo-valahe neidentificate ca atare din pricină că proveniența lor nu fusese stabilită. Cercetînd atunci întregul fond slav, slavon și grecesc, va fi dat peste frumosul evangheliar al lui Theofilactos. Care, copiat într-o minăstire din Țările Românești (lucru dovedit, între altele, și de stema frontispiciilor) nu putuse fi dăruit lui Sparwenfeldts decît de Milescu cu același prilej ca și liturghierul tipărit. O succintă descriere — însoțită de interesante comentarii și corelări — a acestor străvechi mărturii, a fost făcută de marele nostru istoric într-o comunicare la Academie, îndată după întoarcerea sa din Suedia. (A se vedea: *O tipăritură românească la Uppsala*.)

Din punct de vedere istoric și cultural, *Liturghierul* are mai multă importanță, mai ales prin mențiunea lui Sparwenfeldts și prin felul în care este formulată. Din punct de vedere bibliofil, *Evangheliarul* este mai atrăgător. Și este ușor de înțeles de ce Ake Davidsson l-a preferat pentru albumul său. Ceea ce nu am înțeles, în continuare, este — în primul rînd — omiterea precizării că stabilirea provenienței este datorită savantului român fără care nu s-ar fi știut nici azi nici măcar ce reprezintă acel manuscris și — în al doilea rînd — motivul pentru care l-a prezentat pe Milescu drept un simplu cirac român de la cancelaria de traduceri pe cîtă vreme Sparwenfeldts spune că darul este al nobilului *Nicolae Spătarul atașat la cancelaria secretă și odinioară trimis în solie în China*.

Răsfoind cele două prețioase daruri, mi-am reamintit că mai există încă un dar, poate și mai prețios, al lui Milescu, aflat acum la *Biblioteca Națională* din Paris: o copie manuscrisă a lucrării sale *Descripția Asiei* purtînd această dedicație: « în semn de cinstire și pentru a desfăta pe bunul nostru prieten Jean Gabriel Sparwenfeldts. 1685 ». P.P. Panaitescu afirmă, pe de altă parte, că în jurnalul său intim, Sparwenfeldts vorbește și el despre marea prietenie cu spătarul. Toate aceste amănunte precum și formularea dedicațiilor celorlalți prieteni *reîntîlniți* de cărturarul suedez la Moscova, mi-au transformat o presupunere inițială în convingere.

Sparwenfeldts era un mare senior și un reputat savant ocupînd un loc de frunte în societatea suedeză din a doua jumătate a veacului al XVII-lea. Posedînd o vastă cultură, geograf și istoric, filozof și filolog, neobosit călător care cutreera aproape întreaga lume ce putea fi cutreerată pe atunci, cunoscînd 14 limbi, prieten cu Leibnitz și cu mai toți marii învățați contemporani, autor, între multe altele, a unui *Mare Lexicon al limbei slavone bisericești*, el a făcut parte din acea restrînsă societate de oameni luminați și poligloți care exista de mult la Stockholm și căreia prezența lui Descartes îi dăduse un imbold nou. Pomponne care, în primele luni ale ambasadei sale, se plictisea foarte și care găsisse în regentul La Gardie un prieten providențial, așa cum avea să găsească un altul în baronul Spatharius, a frecventat cu siguranță această societate. Și în chipul cel mai firesc va fi trebuit, prin forța lucrurilor, să-l introducă și pe Milescu în ea. Dovadă este căldura cu care Sparwenfeldts îl regăsește după douăzeci de ani la Moscova unde este trimis în 1685 să însoțească o misiune de savanți suedezi care trebuia să pornească în expediție în China. Judecînd după numele și calitatea celorlalți personaje aflate deasemenea în acel moment la Moscova, toți oameni de cultură, care și ei i-au dăruit scrieri de ale lor și pe care îi cunoscuse dinainte, așa cum rezultă din menționările lui, înseamnă că Sparwenfeldts a căutat, îndată după sosirea sa, pe vechii săi prieteni cu care desigur rămăsese în corespondență. Milescu s-a grăbit să-l dăruiască, din capul locului, (Sparw. a stat trei ani la Moscova și dedicația datează din primele zile ale sosirii) *Descripția Asiei* socotînd că ar putea fi de folos și expediției ce se pregătea să pornească spre

China. Extrem de semnificativ este și faptul că Sparwenfeldts nu mai numește pe Milescu *Baron Spatharius* ci *Nicolae Spătarul*. La Moscova unde era ținut în deosebită cinste la curtea imperială (la care fusese menținut în ciuda unor cumplite uneltiri și a cruntelor răsturnări produse la schimbarea de domnie), Milescu nu mai avea ce să facă cu titlul de baron. Cum nu era lipsit de simțul umorului și cum prietenia lui cu Sparwenfeldts era îndeajuns de veche ca să-și poată deschide inima, cu siguranță că îi va fi mărturisit povestea cu baronia lui care, de altfel, reprezenta mai puțin decît autentică Mare Spătărie.

Rezultă deci că la Stockholm, Nicolae Milescu nu s-a aflat în ipostaza unui obscur solicitator bătînd zile întregi la porțile palatului regal și ale înalților regenți. Datorită erudiției și farmecului său personal, el a fost primit de la egal la egal, acordîndu-i-se toată cinstirea pe care nu i-a trebuit multă vreme s-o dovedească din plin meritată.

.....

În aula de la parterul Bibliotecii, la dreapta intrării străjuită de statuia lui Carolus von Linaeus, se află o expoziție permanentă și aproape permanent înțesată de vizitatori veniți din cele mai îndepărtate colțuri ale lumii. Pe drept cuvînt fiindcă în vitrinele acestei aule se află expuse unele din cele mai prețioase tezaurе, manuscrise sau tipărite. Printre acestea mă mărginesc să menționez faimoasa Biblie a lui Ulfila, răscumpărată de La Gardie cu o sumă fabuloasă de la un anticar olandez căruia i-o vînduse regina Cristina într-un moment de mare strîmtoare, la Roma. La rugămintea mea, eruditul Georg Kjellberg personalitate bine cunoscută în cercurile intelectuale din Stockholm, prieten entuziast al țării noastre, care în acest moment scrie o amplă lucrare despre mînăstirile moldovenești, mi-a făgăduit că va interveni pentru ca cele două piese rare românești să fie și ele așezate într-o vitrină anume în expoziția permanentă a Bibliotecii din Uppsala, cu menționarea limpede a provenienței lor.

**O revistă internațională
a artelor dramatice și a poeziei
«IL DRAMMA»**

În câțiva ani de când a luat un nou curs, față de vechea ei alcătuire tradițională (ajunsă anacronică), revista lunară «Il Dramma» care apare la Roma, a devenit una din publicațiile ce răsfrîng, în nervul ei cel mai acut și în varietatea ei sugestivă, mișcarea internațională a artelor dramatice (teatru și cinema), ca și poezia, creația muzicală și a artelor plastice. Bineînțeles, nu e vorba de un magazin, nici de o sinteză pur metodică și prin forța lucrurilor sumară. Fără a fi un monitor de avangardă, revista «Il Dramma» redă însuși caracterul de mișcare activă, polivalentă, a artei contemporane, în tabloul ei complet, firește cu un accent apăsător pe latura italiană. Cele mai semnificative evenimente ale actualității artei în general, cu dezbateri de atitudine asupra lor, însoțite de un material fotografic în exclusivitate, el însuși realizat pe criterii expresive, luînd de asemenea poziție în toate problemele de răsunet care se iscă în această instabilă și deseori turbulentă epocă de căutare a unui echilibru între experiment și realizare artistică propriu-zisă, sînt consemnate în sumarul acestei reviste, am putea spune fără excepție. Conducătorul ei este Giancarlo Vigorelli, fostul director al revistei «L'Europa letteraria», care de asemenea ne-a dat, pe o largă perioadă de timp pînă acum cîțiva ani, o sinteză în mișcare a literaturii europene. Noua publicație poartă în structura ei amprenta acestui notoriu critic italian, de un fecund neastîmpăr intelectual, de un simț viu al cumpenei pozitive a desfășurării artistice.

Numărul revistei «Il Dramma» apărut în septembrie 1971 subliniază în primul rînd redresarea bruscă și surprinzătoare, din criza ultimelor sale ediții, a festivalului filmului din Veneția, pus de astă dată sub direcția lui G.L. Rondi. În pofida «contestatorilor» din trecut, «leul venețian și-a ridicat din nou capul». Sub titlul «Valori și opțiuni ale unui festival regăsit», Giancarlo Vigorelli examinează un număr de șase filme, dintre cele mai discutate, printre care «Vaca» a regizorului Daryush Mehrjui, «Diavoli» de Ken Russell, după un roman al lui Huxley, sau filmul «Rolul

familiei mele în revoluția mondială », consacrand pe regizorul iugoslav Bata Angici. Pietro Bianchi, revenind asupra filmului lui Russell, se ocupă de « Polemicile juste și greșite asupra filmului « Diavoli », urmat de Giorgio Noscon, care scrie despre Filmul « Diavoli și coada magistratului ».

Revista publică o piesă inedită a lui Mierhold intitulată « Alinur », cu un articol inedit, din 1918, al lui Alexander Blok, sub titlul « Pro și contra lui Alinur ». Un moment de reculegere asupra recente dispariții a marelui critic italian Salvatore Battaglia cuprinde articolele lui Enrico Falqui « Ultima pagină a lui Battaglia » și « Prietenul Battaglia sau pasiunea conținută » de Leonardo Sciascia. Urmează o « Întîlnire » cu Julien Green și un amplu interviu dat de scriitorul francez.

O mișcătoare evocare a pictorului Rouault, cu ocazia centenarului nașterii sale, semnează Renzo Guasco, urmat de o participare la întîlnirea euro-asiatică a estivalului din Shiraz-Persepolis, apoi o re-suscitare a « Scapigliaturei » milaneze și a metadramei sale, precum și alte expuneri de evenimente artistice europene și americane, toate cuprinse în cele două largi rubrici ale revistei « Muzele neliniștitoare » și « Ochiul perpetuu ».



Nu vom uita să notăm că revista « Il Damma » a publicat, încă de la apariția sa, numeroase mărturii, articole, texte teatrale și comentarii asupra artei dramatice și literaturii românești. Eugen Jebeleanu a fost de mai multe ori prezent în această revistă, atît cu poezii, cît și prin articolul referitor la versul său semnat de Lino Curci, ca și într-un variat reportaj-comentariu ilustrat despre decernarea premiului internațional de poezie Etna Taormina. Au apărut articole de Dragoș Vrâncanu și piese de Marin Sorescu, Horia Lovinescu și Romulus Vulpescu. Participarea românească la festivalurile cinematografice europene sau mondiale, ca și la cele de teatru, a fost menționată neconținut cu aprecierile sau criticile de rigoare. Numărul prezent aduce o bogată relatare asupra Festivalului popoarelor de la San Marino dedicat anul acesta României, semnată de Paolo Petronio, sub titlul « La Festivalul din San Marino, tabloul complet al forțelor creatoare ale teatrului românesc. »

LITERATURA NA ŚWIECIE

(R. P. Polonă)

Încă din vara aceasta a început să apară la Varșovia revista lunară *Literatura na Świecie* (Literatura în lume), avînd ca redactor principal pe eminentul istoric literar, romancier, eseist, Wacław Kubacki. Profesor la Poznań după eliberare, apoi la Universitatea Jagiellonă, atît în primul oraș cit și la Cracovia, el s-a dovedit un animator al vieții culturale în materie de comparatistică. Ultimul său roman-eseu *Trista Veneție* i-a adus nu numai premiul de stat în 1968, dar și recunoașterea peste hotare, căci opera s-a tradus în multe limbi străine. Redactorul adjunct al revistei e Leopold Leurn, traducător excepțional din lirica germană (îndeosebi Rilke) și sovietică (Tihonov, Fadeev, lirica gruzină modernă). Menționăm în comitetul de redacție pe competentul om de teatru care e Wojciech Natanson, cunoscut și la noi, apoi pe Zygmunt Stoberski, filolog, traducător și cercetător al poeziei sîrbo-croate, ruse și lituane contemporane.

Literatura na Świecie a ajuns deja la numărul șapte și conținutul ei se profilează în trei direcții: literatură comparată (reconsiderări, puncte de vedere, probleme de interferențe), traduceri și aprecieri critice ale unor texte reprezentative din literaturi străine — și în fine, bilanțul difuzării literaturii polone prin tălmăciri efectuate peste graniță. Colaboratorii revistei nu se rezumă numai la creația secolului nostru, ci abordează probleme de literatură clasică, dovedind, de pildă, că se pot spune încă multe lucruri noi despre Dickens sau Herman Melville, Petöfi, sau Blok. În sectorul traducerilor, Zofia Siwicka dă o tălmăcire foarte modernă, mult mai adecvată cerințelor scenei contemporane, a corurilor din *Henric V* al lui Shakespeare. Zona clasicismului oriental nu e ocolită și în această ordine de preocupări nu putem trece cu vederea admirabilele tălmăciri efectuate de orientalista Malgorzata Koecherowa (traducătoarea mai veche a lui Nazim Hikmet) din rubayatele lui Celâleddin Rumî Mewlana (sec. XIII).

Spicuim din numerele 4 și 5 articole ideate pe principiile călăuzitoare ale traducerii artistice: sub semnătura lui W. Hugh Austen (în polonă de A. Stomianowski), s-a publicat esul *Arta traducerii*, însumînd chestiuni mai generale, cu exemplificări din clasicii antici, iar sub semnătura lingvistei Irena Olszewska studiul *Diferențieri structurale între limbi sau raportul traducerii* (nr. 5, p. 144—148). Autoarea ia în discuție diverse trăsături ale aspectelor verbale, sintagmelor specifice anumitor limbi, aplicațiilor gramaticii generative, ilustrîndu-le prin exemple de traduceri din engleză în polonă, din sîrbo-croată în polonă și reciproc etc. Întrucît articolul Irenei Olszewska tinde către o teoretizare, către o însumare de principii generale,

credem că n-ar fi inutil să desprindem câteva crîmpeie mai semnificative, aplicabile muncii de traducere literară pe plan mai larg. De exemplu, lingvista poloneză ridică problema aspectelor verbale, marcate în limbile slave prin prefixe inexistente în alte limbi. Cum s-ar putea traduce — se întreabă autoarea — o frază polonă, în care timpurile sînt precizate de aspectul verbelor, în engleză unde utilizarea strict gramaticală a perfectului, mai mult ca perfectului etc., ne-ar duce la o confuzie, la o redare întrucîtva alterată a succesiunii narative din textul original ! E un neajuns ce s-ar evita — propune Irena Olszewska — printr-o foarte atentă *consecutio temporum*, care trebuie să țină seama de context în ansamblu. O altă chestiune discutată de Olszewska ar fi aceea a « coloritului stilistic », variabil de la o limbă la alta; autoarea nu pretinde că a rezolvat dificultățile de acest gen ale traducătorilor, dar atrage atenția că deseori o tălmăcire poate părea excelentă, exactă și splendid « stilizată », însă ea e realmente falsă, întrucît autorul ei i-a imprimat coloritul, tonalitatea și « le tour d'esprit » al limbii în care a tradus, estompînd tocmai particularitățile de stil ale originalului. În fine, pe tărîmul traducerii de versuri, Olszewska relevă pe bună dreptate dificultățile accentelor și intonațiilor, mai ales atunci cînd opera de tradus implică o ritmică bine definită și necesară selecționării unor grupuri ritmice adecvate în limba în care se transpune poezia respectivă. Întreaga expunere ridică probleme interesante, ce merită a fi cunoscute de cei ce se preocupă de tehnica — am putea spune chiar de tehnologia transpunerii literare la un înalt nivel de exactitate în spirit și în limbaj. Semnalăm și alte articole de tehnică a traducerii literare (îndeosebi versuri). Revista presei literare străine și înconjurul de orizont al fenomenului cultural european (teatru, cărți reprezentative, profile de autori) își au rubrici îndeajuns de substanțiale. Nu putem omite notele scurte, dar bine informate, despre Lucian Blaga, Nichita Stănescu, Ana Blandiana, din numărul 5 (p. 185—186). O pagină antologică, de mare acuratețe și discretă sensibilitate, semnează în numărul 4 Wojciech Natanson despre André Billy, excelentul comentator al lui Guillaume Apollinaire, și biograf al lui Max Jacob. Toate numerele revistei *Literatura na Świecie* conțin bibliografii ample și variate, clasate pe țări.

În concluzie, noua publicație poloneză, legată strîns de preocupările activei *Agencja Autorska* în sensul difuzării și valorificării creației literare, e cu folos consultabilă și merită o apreciere pozitivă.

Corectura: LIDA IGIROȘIANU



Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

PREZENTAREA TEHNICĂ

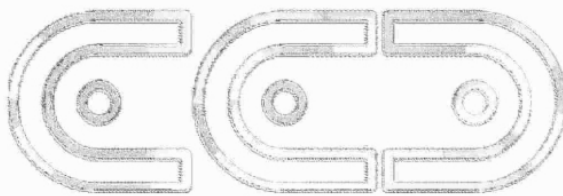
I. BROD

Secolul 20

REDACTIA: CALEA VIC-
TORIEI 115. TEL. 16.79.22
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEFF 10 — TEL. 18.33.99
BUCUREȘTI

Lei 10

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

